MM

4

PL ISSN 0239-6904

Nr 4 (314) ● LIPIEC–SIERPIEŃ 1984 ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

CZAS JAK RZEKA

A. BATURO



Dominującymi w najnowszej edycji Magazynu Muzycznego są materiały wspomnieniowe o polskiej muzyce rozrywkowej w minionym czterdziestoleciu. Okazją do tego jest jubileusz PRL oraz chęć przypomnienia młodszym czytelnikom naszego pisma faktów i spraw, które były ważne przed laty i z których przecież wynikają bardzo współczesne dokonania artystyczne w rozrywce. Stąd więc wziął się w numerze szkic Wiesława Królikowskiego o historii rodzimej muzyki młodzieżowej, o jej uwarunkowaniach i dorobku. Szkic wzbogacony jest oryginalną ikonografią - zdjęciami prezentującymi dawnych idoli rocka oraz zespoły, które już nie istnieją.

Na okładce portret Czesława Niemena, artysty, który chyba najlepiej reprezentuje tradycję naszej muzyki rockowej. Zaczynał przed laty jako piosenkarz-amator w klubie studenckim, aby stopniowo i mozolnie wspinać się po szczeblach artystycznej kariery; dziś jest cenionym kompozytorem, świadomym swych celów i zamierzeń twórcą. Przy okazji zapowiedź: w następnym numerze MM zamieścimy refleksyjne wypowiedzi Czesława Niemena na temat swojej kariery artystycznej, których leitmotivem będzie krytyczna analiza dorobku artysty wypowiadającego się . o wszystkich dotychczas wydanych przez niego płytach.

Wspomnieniowy jest także artykuł Tomasza Szachowskiego o polskim jazzie. Nasze pismo dopiero od kilkunastu miesięcy wychodzi w nowej formule graficznej i treściowej, ale pamiętamy, że w stopce redakcyjnej znajduje się informacja, że pismo ukazuje się od 1956 roku i że dawniej nosiło nazwę "Jazz". Tradycja zobowiązuje i stąd materiały jazzowe w numerze.

Ciekawy i warty przeczytania jest artykuł o rozwoju muzyki rockowej w ZSRR, który specjalnie dla naszego pisma przygotowała Agencja Prasowa NOWOSTI. O nowej fali rockowej w NRD pisze interesująco Wiesław Weiss.

Bohaterem zdjęć na środkowych stronach jest grupa Exodus, uważana przez młodych fanów rocka za zespół weteranów, choć - jak wynika z materiału tekstowego - członkowie zespołu są bardzo młodzi w swych pasjach muzycznych i koncepcjach twórczych.



Rys. EDWARD LUTCZYN

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach;
instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowo-nadawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając blankietu wpłaty na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-950 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawcy indywidualnego i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz na cały rok następny
– do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.

Przepraszamy naszych Czytelników za mylne sygnowanie trzech ostatnich numerów M/M nazwami miesięcy. W niniejszym wydaniu poprawiamy się i przywracamy prawidłowe nazewnictwo: numer 4 obejmuje lipiec i sierpień.

MOZAIKA

Na początek niewielki cytat: *Wówczas miałem do dyspozycji 41 muzyków, w tym tylko trzech z wyższym wykształceniem. Obecnie stan orkiestry oscyluje w granicach 80 osób i – z jednym wyjątkiem – wszyscy są po studiach.*

Ten krótki fragment wypowiedzi Tadeusza Chachaja wynotowany z sondy „Ruchu Muzycznego" wart jest chwili refleksji. W tak lapidarny sposób Tadeusz Chachaj dokonuje podsumowania prawie 14 lat swojej pracy na stanowisku dyrektora Filharmonii Białostockiej, od 1971 roku do chwili obecnej. Jak widać, nastąpiły dość znaczne zmiany w warunkach funkcjonowania tej właśnie instytucji artystycznej. Czy jest ona wyjątkiem? Myślę, że nie. Podobny rozwój, mniej lub bardziej dynamiczny, następował i w innych regionach.

Uroczystości związane z 40-leciem Polski Ludowej sprzyjają rozmaitym spojrzeniom wstecz, bilansom czy refleksjom świątecznym. Środowisko muzyczne jest jednak w szczególnie trudnej sytuacji. Nie można, co prawda, zaprzeczyć, że właśnie w ciągu minionego czterdziestolecia muzyka polska niemalże szturmem zdobyła światowe estrady. Wykształciliśmy liczne grono kompozytorów i wykonawców stale obecnych w kulturze światowej. Jesteśmy gospodarzami wielu liczących się imprez, by poprzestając na jednej porze roku wymienić „Warszawską Jesień" i Jazz Jamborée. W kraju działa wiele instytucji muzycznych w ośrodkach, w których kilkanaście lat temu kontakt z muzyką był nader okazjonalny. Wydawało się zresztą w pewnym momencie, że te różnorodne zespoły tworzone były na wyrost, głównie z powodów ambicjonalnych, bez odpowiedniego zaplecza. A jednak znakomita ich większość przetrwała próbę czasu, okrzepła, wchłania nowe generacje muzyków z wyższymi kwalifikacjami i, co najważniejsze, zapewnia licznym gronom słuchaczy możliwość stałego obcowania z muzyką.

Są to fakty bezsporne. Ale przecież nie można zapominać o kłopotach, które rzutują na jakość produkcji muzycznej serwowanej odbiorcom. Kłopoty te nękają całe środowisko muzyczne, niezależnie od rodzaju uprawianej twórczości. Są one zresztą doskonale znane, ale skoro ma to być bilans, należy je również wymienić. A więc przede wszystkim – sprzęt. Muzykom brakuje obecnie wszystkiego – od instrumentów, poprzez stroiki, struny aż do nut i papieru nutowego włącznie. Stąd rodzi się chęć wyjazdu za granicę do pracy, bo tylko wówczas można liczyć na dobry instrument. Sprawa kolejna – to płace w instytucjach artystycznych. Pensje personelu technicznego są obecnie znacznie wyższe od zarobków muzyków po wyższych studiach, które przecież wieńczą okres kilkunastoletniej nauki. O problemach finansowych muzycy zresztą dyskutują najczęściej nie tylko dlatego, że pieniądze stanowią najwdzięczniejszy temat do rozmów. Wokół pensji, stawek za występy, koncerty, nagrania radiowe czy płytowe nagromadziło się już tyle nieporozumień, że nie wiadomo od czego zacząć, by cały ten galimatias finansowy uporządkować.

Wystarczy? A przecież dodać można do tego jeszcze choćby sprawy związane z promocją i reklamą, jaką powinno się zapewnić najlepszym zespołom i solistom. Wiadomo, że bez tego trudno dziś marzyć o zrobieniu międzynarodowej kariery. Tymczasem materiałami reklamowymi zajmują się u nas nadal chałupnicy, a przemysł fonograficzny nie może odrobić dystansu dzielącego nas już nie od czołówki, ale od końca peletonu. Czasami zresztą sami zaprzepaszczamy szanse zrobienia dobrego interesu. Oto przykład pierwszy z brzegu: ponad trzy lata temu Agnieszka Duczmal wraz z Orkiestrą Kameralną PRiTV w Poznaniu oraz grupą solistów nagrała *Soserme* Jerzego Fryderyka Haendla. Było to nagranie naprawdę na wysokim poziomie, które można było śmiało zaprezentować i, co najważniejsze, sprzedać w krajach dewizowych. Raz, że jest to muzyka ogromnie obecnie modna, dwa – że było to jedyne nowoczesne nagranie tego dzieła. I co? Płyty do tej pory nie ma, natomiast na Zachodzie pojawiło się już inne nagranie *Sosarme*, na którym zupełnie inny zespół zarobił to, co mogliśmy my dostać.

Trudny jest to zatem bilans i popadanie w łatwy optymizm brzmiałoby w tej sytuacji fałszywie. Mówiąc jednak o aktualnej sytuacji muzyki i środowiska muzycznego w naszym kraju trzeba jednak widzieć obie te strony. Bo przecież tak jak muzyka jest jedna, czy to filharmoniczna, czy elektroniczna, tak i sukcesy z kłopotami układają się w jedną mozaikę.

Najważniejsze natomiast staje się pytanie o przyszłość. I znów odwołajmy się do tej samej wypowiedzi Tadeusza Chachaja, który powiedział również: *Coraz mniej dostrzegam autentycznej pasji, zaangażowania, coraz mniejszy stopień mobilizacji w obliczu zadań koncertowych.* Te zaś słowa przede wszystkim muszą zmuszać do myślenia. Sukcesy naszej muzyki zawsze wynikały z tego, iż w tę działalność był wpisany rodzaj społecznego posłannictwa i chęci służenia ludziom. Potrzebne są jednak warunki ku temu, by z tej szczytnej misji środowisko muzyczne mogło się nadal wywiązywać.

JOTEM

40 LAT MINĘŁO...

Czterdziestolecie PRL, które właśnie uroczyście obchodzimy, skłania do refleksji na tematy kultury masowej, a więc najpopularniejszej, najchętniej akceptowanej i najszerzej dostępnej. Jakiekolwiek podsumowanie dorobku kulturalnego minionych czterech dziesiątków lat z pominięciem dorobku naszych artystów rozrywkowych, byłoby uboższe o wiele barw i odcieni. W ustawicznym sporze o wartości w minionych latach nie brakło przecież znaczącego głosu naszych muzyków rozrywkowych, piosenkarzy czy jazzmanów.

Pojęcie kultury masowej jest zresztą niesłychanie pojemne. W sensie muzycznym przyniosła ona dwie niepodważalne wartości: ludyczność i prostotę. Właśnie muzyka rozrywkowa najszybciej reagowała na społeczną potrzebę relaksu, stanowiąc jednocześnie swoistą kronikę obyczajową czasów, w których powstawała.

Teatrzyk Żołnierza, który powstał jeszcze w I Dywizji, zaspokajał naturalną tęsknotę za krajem, za polską muzyką i polskim słowem, stanowił reakcję na wojenne stresy. Podobne piosenki, patriotyczne i nostaligiczne jednocześnie, śpiewali partyzanci czy żołnierze, którzy w czasie gorącego lata 1944 roku znajdowali chwilę wytchnienia po trudach frontowego dnia.

Daleka droga awansu kulturowego wiedzie od żołnierza, który w okopie grał na harmonii tęskną wojenną pieśń, do współczesnego muzyka rozrywkowego z pełnym przygotowaniem zawodowym, zdobytym na uczelniach socjalistycznego państwa. Przez czterdzieści lat wyrosły nowe pokolenia, dla których czasy wojennego trudu już są tylko kartą z podręcznika historii. Związek przyczynowo-skutkowy jest jednak oczywisty i najprostszy: bez wysiłku, poświęcenia i bohaterstwa owych żołnierzy nie istniałaby nasza współczesna kultura, w najróżniejszych jej przejawach. Konstatacja tak prosta, że aż banalna; zdarza się jednak, zwłaszcza obecnie, że uświadomienie jej przychodzi z trudem lub jest świadomie przemilczane.

Przeboje czterdziestu lat, które – jak już napisałem – oddawały „ducha epoki"; towarzyszyły kolejnym pokoleniom Polaków w pracy, nauce i zabawie. Zaskakująco świeżo i autentycznie brzmią dziś słowa piosenek z lat pięćdziesiątych, stanowiące swoistą pointę wydarzeń prozaicznych i codziennych. Piosenka o wrocławskich tramwajach, które mkną po szynach, była niezbyt może oryginalną, lecz prawdziwie radosną obserwacją o normalizowaniu się powojennego życia i uruchamianiu komunikacji miejskiej w odbudowanym mieście. Informacja zawarta w piosence, że *pójdę na Stare Miasto, nie byłem tam od wczoraj*, stanowiła przecież konstatację o powrocie do życia zniszczonej Warszawy. Piosenka o Nowej Hucie pointowała odbudowę przemysłu, a znany przebój *Na prawo most, na lewo most*, w żartobliwej formie kwitował odbudowę zniszczonych warszawskich mostów. Ówczesne przeboje, może nieco naiwne według współczesnych kryteriów, tchnęły jednak autentyzmem szczegółu, trafnością oddawania nastrojów codzienności.

Romantyzm lat odbudowy podnosiły tzw. pieśni masowe, wykpione później okrutnie, ale w latach pięćdziesiątych nadzwyczaj chętnie śpiewane, jak np. *Budujemy nowy dom*.

Proces powojennej urbanizacji, a więc ruchów migracyjnych ze wsi do miast, przyjmowanie w nowych środowiskach kanonów przesadnej ludowości czy obrzędowości wiejskiej spowodowały, że rozrywka nabrała cech napuszonej ceremonialności, natrętnej dydaktyki i pompatycznych, skażonych nadto znakiem oficjalności form. Stąd nastąpiło odreagowanie – okres fascynującej kariery muzyki jazzowej, łączącej formułę wielkomiejskiej ballady z przetransponowaną rytmiką bluesową. Już pierwszy festiwal jazzowy wywołał nie lada emocje, głównie w środowisku młodzieżowym. A było to latem 1956 roku w Sopocie. Ówczesna wesoła i bezpretensjonalna formuła jazzu tradycyjnego, który przyjął się znakomicie na naszym gruncie, zawierała w sobie także pierwiastki muzycznej awangardy; doroczne święto jazzu w Warszawie, czyli licząca się światowa impreza muzyczna Jazz Jamboree to przecież nic innego niż kontynuacja tradycji sprzed lat, wyrosła na glebie zasianej przez innych ludzi i w zupełnie innych okolicznościach społecznych i obyczajowych.

Dorobek artystyczny polskiego jazzu zawiera więc i ową bezpretensjonalną rozrywkę pod znakiem dixielandu z połowy lat pięćdziesiątych, i światowe osiągnięcia kompozytorskie Krzysztofa Komedy, zwłaszcza w muzyce filmowej, i współczesne propozycje naszych jazzmanów.

Podobnie było z piosenką. Refleksyjne ballady Sławy Przybylskiej, tradycyjne piosenki weterana Mieczysława Fogga, czy pełne poetyckiej refleksji uczuciowej przeboje Marty Mirskiej, zastąpione zostały w następnych latach utworami śpiewanymi przez nowe gwiazdy estrady: Marylę Rodowicz, Czesława Niemena, gwiazdę piosenki kabaretowej Ewę Demarczyk, Annę Jantar, Urszulę Sipińską, Irenę Jarocką, Krystynę Prońko i wielu innych.



MARYLA RODOWICZ

Jednocześnie jazz uszlachetniając się muzycznie, odrywał się stopniowo od masowego odbiorcy, czyli od środowiska młodzieżowego, tracąc popularność na rzecz spontanicznego, bezpretensjonalnego i ekspresyjnego rocka, muzyki typowo wielkomiejskiej, a jednocześnie pierwszej, która wykorzystała powszechnie nowe techniki fonograficzne do szerokiego spopularyzowania własnych osiągnięć. Od czasów Beatlesów, którzy udowodnili, że kultura masowa może tworzyć własne wartości artystyczne, rock stał się niekwestionowanym idolem i medium kolejnych pokoleń nastolatków. Nietknięte jeszcze pokłady inwencji muzycznej i treściowej, które ujawnili wykonawcy rockowi, zaowocowały nie tylko nagraniami i płytami, lecz także muzyką filmową, baletową, nawet teatralną. Dawniej, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych najpopularniejsze były słynne grupy Niebiesko-Czarnych, Czerwono-Czarnych, Czerwonych Gitar, zespoły Polanie, Breakout, Skaldowie, Klan, których miejsce w latach ostatnich zajęły grupy młodszej generacji rockowej, tej spod znaku Exodusu, Maanamu, Perfectu czy TSA.

Publicyści muzyczni zaciekle dyskutują, czy koniunktura rockowa jest już „przegrzana", czy nowofalowe grupy występujące pod hasłami dekadenckimi zwiastują koniec pewnej epoki muzycznej, lecz przecież jest to tylko jeden z elementów naszego krajobrazu muzyki rozrywkowej, w której jest miejsce i na ludową country-music, i na balladę, i na rock and rolla, i na piosenkę tradycyjną, lansowaną na festiwalach w Opolu, w Sopocie, czy w Kołobrzegu, i na jazz we wszelkich formach i odmianach.

I jeśli się dobrze zastanowić, to wprawdzie można znaleźć powody narzekań i biadoleń, frustracji i stresów związanych z funkcjonowaniem rodzimego show-businessu, lecz przecież niezaprzeczalnym jest fakt, że owa różnorodność gustów i koncepcji rozrywki staje się żywym odzwierciedleniem łatwości w dostępie do kultury. Budowana przez wiele lat baza materialna polskiej kultury – wszystkie owe domy, świetlice, kluby studenckie – istnieje i działa, lepiej lub gorzej, ale jednak działa. Gremialny udział tysięcy młodych ludzi w eliminacjach konkursu piosenki radzieckiej, którego finał odbywa się corocznie w Zielonej Górze, najlepiej świadczy, ile już zrobiliśmy w dziedzinie upowszechniania muzyki i działań kulturotwórczych.

Oczywiście, refleksje jubileuszowe nie są okazją do wytykania błędów i niedostatków, wad czy niedociągnięć, ale myślę, że dorobek czterdziestolecia jest niezaprzeczalny, zarówno w sensie artystycznym, jak popularyzatorskim czy rozwoju szkolnictwa muzycznego.

I chyba warto o tym pamiętać. I jeszcze o tym, że masowy dostęp do kultury milionów młodych Polaków, rzecz oczywista dzisiaj i niekwestionowana, to przecież ogromny sukces socjalistycznego państwa, którego historia liczy sobie dopiero czterdzieści lat.

MARIAN BUTRYM

Pisanie o historii polskiego rocka jest zajęciem kłopotliwym.

Szczególnie, jeśli idzie o pierwsze dziesięciolecie. Niby już wszystko wiadomo: 24 marca 1959 roku zadebiutował w gdańskim klubie „Rudy Kot" zespół Rhythm & Blues, w 1960 r. powstali Czerwono-Czarni, w 1962 r. pojawili się Niebiesko-Czarni propagujący hasło *Polska młodzież śpiewa polskie piosenki*, w trzy lata później uformowały się Czerwone Gitary nazywane później „polskimi Beatlesami", w 1966 r. Skaldowie okazali się rewelacją Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków, w 1967 r. Czesław Niemen wykonał *Dziwny jest ten świat* na festiwalu opolskim i dzięki tej jednej piosence został najbardziej kontrowersyjnym artystą estradowym w Polsce, w 1968 r. triumfy święciła grupa No To Co i pojawił się zespół Breakout, a w następnym roku Niemen nagrał najlepszy longplay w swej karierze.

Wszystko się zgadza, ale... Grupa Rhythm & Blues nie pozostawiła po sobie nagrań płytowych, a ze wspomnień na jej temat wynika, że wbrew swej nazwie specjalizowała się w imitacjach światowych szlagierów rock and rollowych. Dorobek nagraniowy pozostałych wymienionych wykonawców jest na ogół rockiem w cudzysłowie; tylko częściowo mieści się w szeroko pojętej rockowej konwencji.

Nie sposób też uniknąć tu jeszcze jednej dygresji. Termin „rock" jest bardzo nieprecyzyjny. Na ogół oznacza twórczość czerpiącą z rock and rollowej tradycji lub przynajmniej wykorzystującą charakterystyczny dla rock and rolla typ wykonawstwa i ekspresji. W latach sześćdziesiątych rock dopiero formował się jako odrębny styl. Wielkie zasługi położyli na tym polu The Beatles, których nagraniom... daleko jednak do rockowej jednoznaczności.

Niewątpliwie jedną z najistotniejszych cech rockowej twórczości jest jej autorski charakter. Ale – jak wskazują choćby przykłady Cream i King Crimson – nie jest to warunek sine qua non. Podobnie jak związek z młodzieżową subkulturą epoki mass-mediów, demonizowany przez zwolenników socjologizującej definicji rocka. Nie ulega jednak wątpliwości, że rock jest w równym stopniu zjawiskiem muzycznym, co socjologicznym. W przypadku niektórych wykonawców ten drugi aspekt jest ważniejszy i wyczerpującą definicję stylu muzycznego można uznać za sprawę drugorzędną.

Obserwowane w ostatnich latach rozmywanie się – i tak już dość niewyraźnej – granicy między muzyką rockową, a innymi odmianami nowoczesnej muzyki rozrywkowej, musi wprawiać w jeszcze większe zakłopotanie wszystkich próbujących analizować serio to zagadnienie.

Nurt reprezentowany u nas w latach sześćdziesiątych przez takich wykonawców, jak Niemen, Skaldowie, Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary najlepiej określać współcześnie używanymi terminami „muzyka młodzieżowa", „big-beat", „mocne uderzenie", pamiętając jednak o ich umowności i hasłowości, o braku stylistycznej jednoznaczności całego zjawiska.

WŁ. KARSKI

CZESŁAW NIEMEN PRZED LATY.

CZAS JAK RZ

OD BIG-BEATU DO ROCKA?



1.

Muzyka rockowa to bardzo istotny element „kultury młodzieżowej”, stanowiącej swoisty suplement do współczesnej kultury masowej.

W latach sześćdziesiątych nie było to u nas takie jasne, tym bardziej że dopiero pod koniec dekady wspomniana „kultura młodzieżowa” nabrała wyrazistości na świecie (w skrajnych przypadkach przyjmując formę „kontrkultury”).

Muzyka rock and rollowa trafiła na krajowe estrady w bardzo skomplikowanej sytuacji: *Pod koniec lat pięćdziesiątych Polska przekraczała drugi próg umasowienia kultury z oporami, które wynikały z dwóch źródeł: z ciążenia wzorów polityki kulturalnej minionego okresu, charakteryzujących się sztywnością ideologiczną, powagą i pruderią w sferze moralnej i z krytycyzmu elitarnych kręgów intelektualnych i artystycznych wobec treści popularnej kultury* – pisze Antonina Kłoskowska w swej pracy *Kultura masowa.*

Zorganizowane jesienią 1959 r. tournée grupy Rhythm & Blues miało wyjść naprzeciw popularności rock and rolla w Polsce, pojmowanego przede wszystkim jako nowoczesny taniec. Jak wspomina na łamach „Spojrzeń rockowych” kierownik artystyczny grupy, Franciszek Walicki: *Koncerty zespołu, a ściślej zachowanie się publiczności, budziły liczne kontrowersje. Niespotykany entuzjazm widowni, hałaśliwy doping, tańce między ławkami, a w kilku przypadkach pochody ulicami miasta po skończonych imprezach – zaniepokoiły ówczesnych decydentów od kultury, nie przyzwyczajonych do nowych form muzykowania i odbioru muzyki rockowej. Zakaz organizowania występów zespołu w salach o pojemności powyżej 400 miejsc miał położyć kres bezeceństwom młodzieży.*

W gruncie rzeczy całe następne dziesięciolecie upłynęło pod znakiem borykania się polityki kulturalnej z big-beatem, a big-beatowych wykonawców z ich publicznością.

Rosnąca lawinowo wśród młodzieży popularność nowego rodzaju muzykowania, którego symbolem stały się zespoły gitarowe, sprawiła, że w tym zjawisku chciano widzieć nowy element systemu powszechnej edukacji muzycznej, a także systemu wychowawczego. Tym bardziej wydawało się to logiczne, że zespoły „mocnego uderzenia” działały na ogół w klubach ZMS, ZMW i ZHP, a całe zjawisko miało do połowy lat sześćdziesiątych charakter wybitnie amatorski; jeszcze w 1964 r. profesjonalna czołówka krajowej muzyki młodzieżowej ograniczała się do dwóch zespołów: Czerwono-Czarnych i Niebiesko-Czarnych.

Ukierunkowaniu rozwoju muzyki młodzieżowej służyć miały Festiwale Młodych Talentów, zorganizowane w 1962 i 1963 r. *Druga z tych imprez* – jak pisał Mateusz Święcicki w recenzji zamieszczonej na łamach „Jazzu” – *upłynęła pod znakiem big-beatu zdeformowanego w kierunku sentymentalnej szmiry,* w recenzji znalazły się też i takie uwagi: *Żarliwym moralizatorom i pedagogom szalenie się podobało, że młodzież śpiewała po polsku, że rytmy żywe, hałaśliwe i wulgarne ustąpiły spokojnym, a piosenka melodyjna, liryczna wyparła obrzydliwe wykrzykiwania. Jak to dobrze, że już nie w dżinsach i sweterkach, ale w ślicznie skrojonych garniturkach młodzież mizdrzy się i wdzięczy do mikrofonu, mając ponoć w zanadrzu dobre świadectwo szkolne oraz zezwolenie rodziców na udział w imprezie... Zabrakło koncepcji stylistycznych, a samo wprowadzenie języka polskiego bez zapewnienia młodzieży oryginalnego repertuaru, bez stworzenia kompozycji w stylu młodzieżowym sklarowuje cały ten ruch na tory naśladownictwa już znanej piosenki radiowej, wykonywanej przez zawodowców.*

W 1964 r. Czesław Niemen nagrał z towarzyszeniem Niebiesko-Czarnych piosenkę *Nie bądź taki bitels: Zetnij bracie kudły i nie rób na złość mamie* – pouczał nastolatka autor jej tekstu. W dwa lata później przy okazji doniesień z eliminacji Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków prasa młodzieżowa informowała: *Warto odnotować, że szczecińscy big-beatowcy nie dali się ponieść pretensjonalnej modzie, nie widzieliśmy w czasie przeglądu ani jednego „kudłacza”. Ubrani byli estetycznie, unikali ekstrawaganckich popisów na estradzie.* Wysłannik „Jazzu” na tę imprezę zauważył:... *długie włosy są bardziej popularne wśród odbiorców niż wśród wykonawców muzyki nastolatków.*

Muzyka młodzieżowa posłużyć miała u nas do walki z młodzieżową modą, propagowaną na świecie przez wykonawców rockowych. Zaś Młodzieżowy Festiwal Muzyki Nastolatków posłużył promocji zespołów, które już zostały zaakceptowane na profesjonalnej estradzie muzyki rozrywkowej (Skaldowie, Blackout) oraz podtrzymaniu popularności grup, które nie rokowały nadziei na oryginalny rozwój artystyczny, ale współcześnie robiły wrażenie... antidotum na rock and roll (np. grupa Nastolatki recytowała poezje Leopolda Staffa).

W 1966 r. Skaldowie wzięli udział w roli instruktorów w Harcerskim Lipcu Muzycznym. W listopadzie 1968 r. wystąpili obok Niemena i No To Co na katowickim Festiwalu Pieśni Zaangażowanej. W 1969 r. przyznano piosence z ich repertuaru *(Medytacje wiejskiego listonosza)* jedną z trzech głównych nagród VII Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Takiej oto ewolucji ulegała forma nobilitacji czołówki big-beatowej i tak zmieniała się przypisywana jej funkcja w życiu kulturalnym kraju w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Zarazem big-beat pozostawał do końca tej dekady synonimem klubowej muzyki tanecznej o dość nieokreślonym charakterze, będącym wypadkową możliwości muzyków-amatorów i zainteresowań młodzieżowego audytorium: z upływem czasu coraz mniej zdezorientowanego i coraz bardziej spragnionego rocka.

Akceptacji muzyki młodzieżowej jako jednego z nurtów twórczości estradowej sprzyjała od połowy lat sześćdziesiątych dominacja rocka w światowej muzyce rozrywkowej. W 1968 r. w polskiej reprezentacji na targi płytowe MIDEM znalazł się Czesław Niemen, a kompozytor Andrzej Korzyński dzieląc się w wywiadzie prasowym refleksjami z MIDEM'68 stwierdził: ...*na tego typu imprezie trzeba przede wszystkim prezentować piosenki młodzieżowe, możliwie z polskim akcentem (...) Piosenka typu literackiego, z której tak jesteśmy dumni, praktycznie nie ma tam żadnych szans (...) Dla zachowania świeżości, dla utrzymania stylu nasze zespoły młodzieżowe powinny trzymać się z dala od stylistów-tradycjonalistów, wychowanych na przykład w okresie swingu. Znamy przecież z praktyki dość żałosne próby pisania muzyki „młodzieżowej”. Muzyka młodzieżowa jest muzyką pisaną przez młodzież, wykonywaną przez młodzież dla młodzieży. Młodzi twórcy powinni opierać się na własnych doświadczeniach i bronić się przed (zwykle nieudolnymi) próbami twórczości młodzieżowej „z zewnątrz”.*

Na finał Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków w lipcu 1966 r. rzuciły cień chuligańskie ekscesy. Komentarz „Sztandaru Młodych” poświęcony temu zdarzeniu nie stracił do dziś aktualności: *Na każdej większej imprezie znajdzie się przecież paru awanturników szukających okazji do rozróby. Czy jednak jest ich więcej na big-beatowych misteriach nastolatków niż np. na ligowych meczach piłkarskich?*

Przyznać trzeba, że pomysł zgromadzenia dwudziestu kilku tysięcy młodzieży na stadionie gdańskiej „Lechii” przy braku dobrego nagłośnienia i sprawnej organizacji, po latach wydaje się zupełnie karkołomny. A przecież jeszcze w listopadzie 1968 r. można było przeczytać na łamach prasy taki apel: *Za naszym pośrednictwem Niemen zwraca się do wszystkich swoich zwolenników i sympatyków z prośbą o kulturalne zachowanie się na koncertach. Pomijając już fakt, że głośne zachowanie na koncertach jest po prostu niemodne, krzyki przeszkadzają wykonawcom. Ponadto niewłaściwe zachowanie utrudnia zespołowi późniejsze pertraktacje na temat uzyskania zezwoleń na organizowanie koncertów. W niektórych miejscowościach Niemen nie może otrzymać zezwolenia na występy właśnie z powodu niewłaściwego zachowania się młodzieży na jego poprzednich koncertach.*

2.

Krajowa muzyka młodzieżowa, rozwijająca się bez należytego zaplecza technicznego i odpowiedniej opieki impresaryjnej (datujący się od 1965 r. patronat Polskiej Federacji Jazzowej nie od razu przyniósł konkretne rezultaty), bez dobrych instrumentów, w atmosferze nieufności organizatorów życia muzycznego i fonografii, nie mogła sprostać oczekiwaniom młodzieżowego audytorium. Przesadnie stonowany repertuar, wątłość twórczości autorskiej, zależność od kompozytorów i autorów tekstów związanych z konwencjonalną rozrywką – te cechy charakteryzowały działalność większości reprezentantów rodzimej czołówki big-beatowej. Jednak w warunkach, gdy popyt w ogromnym stopniu przerastał podaż, nie wydawało się to takie istotne: produkt zastępczy znajdował natychmiast tysiące nabywców. Okładka debiutanckiego longplaya Niebiesko-Czarnych imitująca kopertę płyty *With The Beatles* może być potraktowana jako symbol.

3.

Zawsza lubiłam stare piosenki
A ty wolałaś big-beat
Wszystko się zmienia, teraz te dźwięki
humor poprawiają mi w mig
(z piosenki *O mnie się nie martw* J. Krzaczka – K. Winklera, Katarzyna Sobczyk i Czerwono-Czarni 1964 r.)

Czerwono-Czarni początkowo kontynuowali linię repertuarową grupy Rhythm Blues i specjalizowali się głównie w repertuarze rock and rollowym, dostarczając rzetelnych i sprawnych imitacji utworów z repertuaru Billa Haleya, Chucka Berry'ego, Tommy Steele'a i Cliffa Richarda. Świadczy o tym dobrze brzmiąca po latach ich debiutancka płyta – „czwórka” z 1961 r. – pierwsza płyta rockowa nagrana przez polskich wykonawców.

Od około 1962 r. Czerwono-Czarni stali się grupą estradową uprawiającą różne rodzaje muzyki tanecznej o unowocześnionym brzmieniu. I choć wykonawstwo instrumentalne i wokalne wykazywało jeszcze pewne związki z poprzednim okresem, to urozmaicony maksymalnie repertuar – mający w założeniu służyć jak najciekawszemu zaprezentowaniu kilku młodych piosenkarzy związanych z zespołem – nie służył wykształceniu się u nas muzyki młodzieżowej jako odrębnej kategorii stylistycznej. W latach 1962–64 Czerwono-Czarni wraz ze swymi solistami wykonywali modne przeboje angloamerykańskiej pop-music z polskimi tekstami (np. *One Way Ticket* Neila Sedaki), piosenki kompozytorów radzieckich, romanse cygańskie, nieśmiertelne przeboje światowej muzyki rozrywkowej w rodzaju *Małego Gigolo*, piosenki kompozycji uznanych krajowych autorów, będące nieraz próbą napisania swojskiego przeboju młodzieżowego (np. *Malowana lala).* Kompozycje własne członków zespołu stanowiły niewielką część repertuaru. I choć w utworach instrumentalnych naśladowano brzmienie The Shadows – piosenki zdradzały przywiązanie do swingującej muzyki tanecznej. Największy szlagier kompozycji ówczesnego kierownika zespołu, Józefa Krzaczka – piosenka *O mnie się nie martw,* wyróżniona na festiwalu opolskim w 1964 r. pierwszą nagrodą w kategorii rozryw-

EKA...





BREAKOUT



CZERWONE GITARY

J. STRZESZEWSKI

T. PÓŹNIAK



WOJCIECH KORDA I ADRIANA RUSOWICZ Z ZESPOŁU NIEBIESKO-CZARNI



NO TO CO

kowo-tanacznaj była... fokstrotem.

W następnych latach Czerwono-Czarni, mimo kolejnych zmian składu, podążali w kierunku popularnej i pozbawionej określonego stylu muzyki rozrywkowaj o coraz bardziej wątpliwej estetyce. Stopniowo też tracili aurę „grupy młodzieżowej''. Żałosnym nieporozumieniam był ich występ w pierwszaj części warszawskiego koncartu The Rolling Stonas wiosną 1967 r. Jest takie zdjęcie Marka Karawicza, przadstawiająca scankę zza kulis tego koncartu. Krótko ostrzyżani, ubrani w smokingi, garnitury i białe koszule Czerwono-Czarni pochylają się nad Charlia Wattsam damonstrującym jakąś figurę perkusyjną.

Watts – fantazyjnie i swobodnie ubrany – robi w tym towarzystwie wrażenie ekscentrycznego młodzianca, który zabłąkał się na dancing. Trudno o bardziaj obrazowe zestawienie big-beatu á la Czarwno-Czarni z nowoczasną muzyką młodziażową.

CZAS 4. JAK RZEKA...

Mamo nasza mamo
Nasza droga mamo
Nie bądź na nas taka zła
Że nasze dziewczyny
Że nasze dziewczyny
Że kochamy je aż tak
(Z piosenki *Mamo, nasza mamo* J. Grania, Niebiesko-Czarni 1963 r.)
Hej, chłopak jak się patrzy

OD BIG-BEATU DO ROCKA?

Hej, oczy mu się świecą
Patrzą się dziewczyny, nic nie mówią
Lecą ci na niego, ale lecą
(z piosenki *Hej idzie chłopiec młody* W. Kordy – A. Bianusza, Niebiesko-Czarni 1968 r.)

Niebiesko-Czarni, grupa działająca od wiosny 1962 r., zaczynała jak Czerwono-Czarni od rock and rolla. Wykonywała imitacje popularnych utworów tego rodzaju i nawiązujące do nich kompozycje autorstwa członków zespołu. Nagrane w lutym 1963 r. dwie małe płyty zatytułowane *Niebiesko-Czarni na swojską nutę* zawierały rock'n'rollowo-twistowe adaptacje folklorystycznego repertuaru Mazowsza i Śląska oraz dwóch piosenek: jednej dziecinnej *(Stary niedźwiedź mocno śpi)*, drugiej – najwyraźniej powstałej z takiej inspiracji *(Mamo, nasza mamo)*. W gruncie rzeczy Niebiesko-Czarni takim oto doraźnym zabiegiem wyznaczyli kierunki, w jakich podążyli młodzi kandydaci na big-beatowych artystów: pseudoludowość i infantylizm miały stać się zmorami polskiej muzyki młodzieżowej do końca lat sześćdziesiątych.

Niebiesko-Czarni zwyciężyli w konkursie I Festiwalu Młodych Talentów, podczas którego ich produkcje „na swojską nutę" zostały zaliczone przez jednego z recenzentów do ciekawych, rokujących wielkie nadzieje eksperymentów. Niestety, grupa wtłoczona od następnego roku w ramy krajowej profesjonalnej rozrywki muzycznej nie miała warunków do prawdziwych poszukiwań artystycznych (a może i nie leżały one w naturze muzyków, tworzących kolejne składy Niebiesko-Czarnych). Repertuar zespołu upodobnił się do repertuaru Czerwono-Czarnych, był rodzajem „składanki estradowej", w której mieściły się i *Long Tall Sally*, i *Oczi czornyja*, i *Adieu Tristesse*.

Własne próby kompozytorskie z lat 1963–1966 obejmowały m.in. stereotypowe utwory bluesowe w rhythm'n'bluesowej aranżacji, utwory zdradzające inspirację warsztatem The Shadows, jak *Gdy odlatują bociany*, piosenki aranżowane w rozmaitych konwencjach i dzięki temu nawiązujące do powszechnie lubianych bądź modnych w danym momencie konwencji (muzyka latynoska, country and western, The Beatles, Ray Charles).

Obecność kilku piosenkarzy o różnych zainteresowaniach i predyspozycjach odwlekała moment stylistycznego samookreślenia zespołu.

Najmocniejszym punktem w programach grupy stały się szybko recitale Czesława Niemena – już w swoich nagraniach z 1964 r. objawiającego duży talent kompozytorski i piosenkarski, ale najwyraźniej nie mogącego znaleźć wspólnego języka z instrumentalistami Niebiesko-Czarnych. Niemen chciał eksperymentować, muzycy zespołu ciążyli ku sprawdzonym wzorom muzyki rozrywkowej.

Około 1967 r. Niebiesko-Czarni przestali być bardziej rockowym (i bardziej ambitnym) alter ego Czerwono-Czarnych. Stali się grupą rockowo-soulową, zachowując tylko Wojciecha Kordę i Adrianę Rusowicz w roli wokalistów.

Tytułowy utwór z longplaye *Mamy dla was kwiaty* – wykonany z dużą swobodą i ekspresją, eksponujący odkształcone przystawką fuzz brzmienia gitary i nawiązujące do murzyńskiej soul-music interwencje instrumentów dętych, ze skandowanym canto i refrenem przyozdobionym wokalnym wielogłosem harmonicznym – stanowił udaną próbę nowoczesnej jak na owe czasy rockowej kompozycji. Na tejże płycie znalazła się jednak chaotyczna kompozycja *Hej, idzie chłopiec młody*, będąca próbą wtłoczenia w schemat bluesa góralskich motywów i pogodzenia tego z pseudofolklorystyczną, śpiewaną melodią. Ten pełen nieuzasadnionych dysonansów utwór, zdradzający na dodatek powierzchowną fascynację charakterystycznym stylem gitarowym Hendrixa, wyjątkowo dobrze oddaje rozterki, nękające zespół w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Zespół wyżywający się w czasie koncertów w imitacjach ówczesnych rockowych i soulowych szlagierów, mający spore potencjalne możliwości w dziedzinie typowo rockowych kompozycji, a uzasadniający swą obecność na profesjonalnych krajowych estradach niby-ludowością i włączaniem do repertuaru kompozycji uznanych rodzimych autorów z kręgu konwencjonalnej piosenki.

Niebiesko-Czarni, mimo że wprowadzili nowe brzmienia i nowe formy scenicznej prezentacji (oprawa świetlna w konwencji „psychodelic"), pozostali reliktem czasów, w których debiutowali.

5.

Nie zadzieraj nosa
nie rób takiej miny
nie udawaj Greka
zmień się lepiej zmień
Już za parę minut
będziesz przyjacielem
całej naszej piątki
tylko rozchmurz się
(z piosenki *Nie zadzieraj nosa*, Czerwone Gitary 1966 r.)
Piosenka cię woła
czyś młody, czyś stary
Zaśpiewaj gdy grają
Wędrowne gitary
(z piosenki *Wędrowne gitary*, S. Krajewskiego – K. Winklera, Czerwone Gitary 1967 r.)

Debiut Czerwonych Gitar na początku 1965 r. otworzył nową epokę w historii krajowej muzyki młodzieżowej. Pierwsza grupa instrumentalno-wokalna w czołówce rodzimego big-beatu. Pierwszy zespół tworzący przebój za przebojem. Pierwszy, który miał własne brzmienie i dążył do oparcia repertuaru prawie wyłącznie na własnych kompozycjach; pierwszy, któremu to się udało. Czerwone Gitary były także pierwszym u nas zespołem big-beatowym, adresującym swe produkcje do jednoznacznie określonego odbiorcy: do nastolatków.

Można, co prawda, doszukać się w nagraniach Czerwonych Gitar z lat 1965–68 utworów świadczących o niezupełnej konsekwencji programowej. Ale wszystkie odstępstwa od repertuaru dla nastolatków, to piosenki odpowiadające współcześnie masowemu gustowi. W gruncie rzeczy cała działalność Czerwonych Gitar w tym okresie była próbą pogodzenia jednego z drugim. Zespół wpisywał się w schemat ugrzecznionego idola młodzieży, także chętnie słuchanego przez starszych. Podkreślała to garniturowo-żabotowa elegancja grupy, które zastąpiła rozwichrzone czupryny, golfy i dżinsy. Czerwone Gitary stali się pierwszymi młodzieżowymi idolami na krajowym gruncie, fenomen ich popularności był refleksem fenomenu beatlemanii obejmującej właśnie cały świat.

Debiutancki longplay *To właśnie my*, który trafił do sprzedaży w początku 1967 r., nawiązywał do konwencji charakterystycznej dla The Beatles z lat 1963–1964, był czymś pośrednim pomiędzy imitacją, a próbą stworzenia oryginalnej propozycji, będącej swojską analogią do stylu liverpoolskiej czwórki.

Jednak Seweryn Krajewski, największy talent muzyczny w zespole, szukał inspiracji poza rockiem. Krzysztof Klenczon, drugi członek Czerwonych Gitar decydujący o charakterze ich repertuaru, przejawiał większe zamiłowanie do rocka, ale nie miało to istotnych reperkusji. O sukcesie Czerwonych Gitar zadecydowała umiejętność tworzenia chwytliwych, prostych i rytmicznych piosenek, dobrze pasujących do aranżacji, zbliżonych do wczesnych The Beatles.

W latach 1967–69 w repertuarze grupy pojawiało się coraz więcej sentymentalnych piosenek i tylko wzbogacone aranżacje bardziej rytmicznych nagrań wskazywały na pewne analogie z beatlesowskimi eksperymentami.

Przede wszystkim jednak Czerwone Gitary pozostały zespołem, który potrafił skorzystać z zapomnianej tradycji rodzimej muzyki popularnej: z ballad i bajek śpiewanych kilkadziesiąt lat wcześniej w drobnomieszczańskich domach (np. *Szukam tamtej wiosny)*. W naturalny sposób udawało się też grupie korzystać z dawnej rosyjskiej muzyki rozrywkowej w rodzaju romansów (np. *Stracić kogoś)*, a w bardziej przekonujący sposób – z eksploatowanych także już przez inne zespoły big-beatowe źródeł inspiracji, jak piosenki dziecięce, harcerskie (np. *Wędrowne gitary)*, czy partyzanckie (np. *Biały krzyż)*.

Nie da się jednak ukryć, że w końcu lat sześćdziesiątych grupa pogrążyła się w stagnacji, jej produkcje brzmiały nadal archaicznie w kontekście przemian zachodzących w światowej muzyce rozrywkowej. Czerwone Gitary, zajęte dyskontowaniem swego sukcesu, nic już nie wnosiły do krajowej muzyki młodzieżowej, stały się jedną z instytucji rozrywkowej estrady.

6.

Malowany wóz
swoje koła toczy,
nie wie dobrze nikt
w czyje patrzę oczy
(z piosenki *Malowany dym*, A. Zielińskiego – L. A. Moczulskiego, Skaldowie 1969 r.)
Jako morał co dzień rano
powtórz sobie prawdę znaną
ale rzadko stosowaną
Nie zawsze twój bas
dociera do mas
czasami trzeba piano...
(z piosenki *Bas*, A. Zielińskiego – W. Młynarskiego, Skaldowie 1969 r.)

Skaldowie, grupa instrumentalno-wokalna również utworzona w 1965 r., stali się aparatem do realizacji kompozytorskich pomysłów Andrzeja Zielińskiego, studenta krakowskiej PWSM. Zespół ten raczej korzystał z rockowej koniunktury niż uprawił twórczość rockową. Stosunkowo wyszukany muzycznie i bardzo eklektyczny zarazem repertuar Skaldów powstawał głównie z inspiracji rodzimą muzyką ludową *(Uciekaj, uciekaj, Na wirsycku, Kulig)* i światową pop-music *(Nocne tramwaje, Jutro odnajdę ciebie, Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał)*, a także wykorzystywał charakterystyczne zwroty muzyki barokowej i klasycznej. Wielogłos harmoniczny i kontrapunktowy oraz urozmaicenia formalne, zamiłowania do kontrastowego zestawiania archaicznych brzmień z nowoczesnymi, łatwość osiągania pastiszowego klimatu (uzasadnionego poetycko-kabaretowym zabarwieniem części tekstów) – to charakterystyczne cechy warsztatu Andrzeja Zielińskiego. Spekulatywność przyjętej konwencji, jej wątły związek z rockiem i odmienność od dotychczasowych stereotypów krajowego big-beatu sprawiły, że Skaldowie początkowo byli chłodno przyjmowani przez ogół młodych słuchaczy. Z czasem jednak przebojowe walory i swoista oryginalność większości ich piosenek przysporzyły im duże grono wiernych zwolenników. Ale na pewno nie był to zespół dla nastolatków, a jego styl na pewno nie miał być surogatem rocka.

Intensywna promocja radiowa każdego nowego nagrania Skaldów sprawiała jednak, że można było odnieść odwrotne wrażenie.

7.



Nie byłem nigdy w San Francisco
Nie wiem czy będę kiedykolwiek tam
Nie trzeba być w San Francisco
By spotkać młodych ludzi i kwiaty
(z piosenki *Nie byłem nigdy w San Francisco*, J. Krzemińskiego – P. Janczerskiego, No To Co 1968 r.)

Okoliczności debiutu zespołu No To Co nie pozostawiały wątpliwości, że ma być to kontrpropozycja dla rocka. Zespół zadebiutował w grudniu 1967 r. w młodzieżowym programie telewizyjnym, już po dokonaniu pierwszych nagrań płytowych, a przyjęta nazwa wybrana została spośród propozycji zgłoszonych przez nastoletnich telewidzów. Dorobek No To Co z początkowego, najbardziej godnego uwagi okresu (zamkniętego realizacją longplaya *Nikifor*, jesienią 1968 r.) zapowiadał załamania artystyczne, jakie miało nastąpić w niedługiej przyszłości. Szumnie reklamowana „oryginalność" i „ludowość" zespołu wyrażała się w upodobaniu do sztajera, polki-country *(Z tamtej strony lądu)* oraz w opracowaniach folklorystycznego polskiego repertuaru dokonywanych w nonszalancki sposób (nieuzasadnione wprowadzanie wielogłosu wokalnego, wątpliwe wstawki w stylu pop-music w akompaniamencie, zmiany metrum na czwórdzielne).

Najciekawszą część repertuaru No To Co stanowiły utwory o bogatych opracowaniach wokalnych, wykorzystujące staromodne, salonowe melodie *(Pod kotwicą)* lub wykazujące wpływy współczesnej amerykańskiej muzyki rozrywkowej *(Nie byłem nigdy w San Francisco)*. W swych najbardziej udanych kompozycjach ten wystrojony cepeliowsko zespół robił wrażenie... epigona Skaldów.

8.

Nie pytasz nigdy o nic
A jednak wiesz co chcę
Przepłynąć poprzez tęczę
Na jej nieznany drugi brzeg
(z piosenki *Na drugim brzegu tęczy*, T. Nalepy – J. Grania, Breakout 1969 r.)

W 1969 r. w bloku programowym festiwalu Jazz Jamboree poświęconym – jak to współcześnie określano – *próbom ujazzowienia beatu*, wystąpiła grupa Breakout. Tylko obecność jazzowego saksofonisty Włodzimierza Nahornego w składzie zespołu mogła tłumaczyć jej uczestnictwo w tej imprezie.

Breakout był typową formacją rockową. Z tego powodu stanowił jednak zjawisko wyjątkowe w ówczesnej czołówce krajowej muzyki







M. KAREWICZ

CZERWONE GITARY



J. STRZESZEWSKI

TADEUSZ MRÓZ Z ZESPOŁU CZERWONO-CZARNI I MICK JAGGER

M. KAREWICZ

SKALDOWIE

młodzieżowej. W 1969 r. miał dynamiczne brzmienie i styl nawiązujący do najbardziej popularnych dokonań światowej czołówki. Kierownikiem zespołu był gitarzysta i wokalista Tadeusz Nalepa, poprzednio prowadzący grupę Blackout.

Blackout powstał w 1965 r., a wyróżniały go przede wszystkim: charakterystyczna stylistyka tekstów pisanych przez poetę Bogdana Loebla i własne brzmienie, w 1967 r. już archaiczne. W repertuarze komponowanym przez Nalepę można było się doszukać prawie wszystkiego: i bluesów *(Gdzie on, tam i ty)*, i rockowych piosenek *(Daj psu kość)*, i utworów robiących wrażenie adaptacji popularnych konwencji muzyki dancingowej *(Ktoś wziął mi)*, i czegoś w

CZAS JAK RZEKA...

rodzaju skrzyżowania prostej, chwytliwej piosenki z balladą poetycką *(Nic mi więcej nie trzeba)*. W początku 1968 r., po rozstaniu z uzdolnionym wokalistą Stanisławem Guzkiem (znanym później jako Stan Borys), Blackout przekształcił się w Breakout. Po dłuższym, zarobkowym pobycie w Holandii, grupa powróciła do kraju z nowoczesnym sprzętem i nowymi pomysłami.

Do współpracy z Nahornym doszło dość przypadkowo, w trakcie nagrywania debiutanckiego longplaya *Na drugim brzegu tęczy*. Tytułowy utwór płyty to blues ujęty w sposób zbliżony do hard rocka á la Cream (charakterystyczne przemienne riffy gitary z przystawką fuzz i gitary basowej), wzbogacony improwizacjami sak-

OD BIG-BEATU DO ROCKA?



sofonu altowego o stosownym, bardzo ekspresyjnym charakterze. Inna udana kompozycja z tego longplaya – *Gdybyś kochał, hej!* utrzymana jest w klimacie nagrań Jefferson Airplane, ale dzięki prostocie melodii dobrze łączy się z folkloryzującym tekstem.

W pewnym sensie zespołowi Breakout udało się przerzucić pomost między rodzimym big-beatem a nowoczesnym rockiem; przypomina o tym szczególnie fakt włączenia do debiutanckiego longplaya utworu *Wołanie przez Dunajec* o melodii w konwencji ludowych stylizacji z repertuaru Śląska.

Ale na koncertach grupa Tadeusza Nalepy wpadała w pułapkę swej awangardowej aury, mającej służyć za uzasadnienie obranego kierunku. Stawała się też ofiarą naiwnej wiary w naszych ówczesnych elektroakustyków.

... poziom występu Breakoutów obniżyła (...) źle wysterowana aparatura, która uniemożliwiła właściwy odbiór śpiewu Miry Kubasińskiej. Styl Breakout charakteryzują rozwlekłe improwizacje i jednostajnie pulsująca rytmika. Właściwa percepcja tej muzyki wymaga od słuchacza dużego zaangażowania i koncentracji, na co nie pozwoliła zbyt gorąca atmosfera panująca na widowni – pisał w początku 1969 r. recenzent „Jazzu", komentując kolejną imprezę z cyklu „Musicorama".

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że działalność grupy była w zbyt wielkim stopniu obliczona na doraźny efekt. W 1969 r. Breakout sprawiał wrażenie bardzo obiecującego zespołu, a długie włosy muzyków i charakter repertuaru zapewniały mu charyzmę wśród młodzieżowej publiczności.

9.

Dziwny jest ten świat
Gdzie jeszcze wciąż mieści się
tyle zła
I dziwne jest to
że od tylu lat człowiekiem gardzi
człowiek
(z piosenki *Dziwny jest ten świat* Cz. Niemena, 1967 r.)
Sukces... dla mnie słowo to ma tylko jeden sens.
Sukces... to znaczy zamknąć ciebie w swych ramionach
(z piosenki *Sukces*, Cz. Niemena, 1968 r.)

W 1967 r. Czesław Niemen wystąpił na festiwalu opolskim wykonując autorski utwór *Dziwny jest ten świat*. Ta jedna, ekspresyjnie wykonana piosenka sprawiła, że – ku własnemu zaskoczeniu – urósł w oczach większości dorosłych słuchaczy do symbolu „wynaturzenia" krajowej muzyki młodzieżowej. Swą interpretacją, swym naiwnym zdziwieniem ludzką podłością, swym kolorowym strojem i nową fryzurą „na polkę" rozbudził tak wielkie emocje, że przestano dostrzegać, iż jest największym talentem w nurcie big-beatu, wykonawcą o dużych i oryginalnych warunkach głosowych oraz wyrazistym stylu kompozytorskim. Zapomniano też, że jeszcze przed rokiem był na najlepszej drodze, aby stać się powszechnie lubianym i akceptowanym piosenkarzem (*Sen o Warszawie* – jeden z największych radiowych przebojów 1966 r.).

Próba artystycznej wypowiedzi w zaakceptowanej już na naszych estradach konwencji protest-songu zakończyła się dla Niemena szokująco: narodził się Niemen-idol młodzieżowy, wywołujący skrajne reakcje audytorium.

Dziwny jest ten świat był utworem utrzymanym w trudnej do zdefiniowania stylistyce i jeśli coś łączyło go z ówczesną muzyką młodzieżową, to tylko fakt, że odegrał rolę pozorowaną przez nią od lat. Mimo improwizowanej wstawki gitarowej nie był to utwór rockowy. Rezonowały w nim raczej przemiany zachodzące w ówczesnej pop-music. A przede wszystkim stanowił ukoronowanie dotychczasowego rozwoju artystycznego Czesława Niemena.

Po organowej przygrywce o chorałowym charakterze pojawiała się śpiewana melodia o dużych skokach interwałowych i charakterystycznych dla Niemena-kompozytora melizmatycznych zakończeniach fraz. Wprowadzona na drugim planie wokaliza (stanowiąca rodzaj kontrapunktu) i aranżacja instrumentów dętych nadawały temu utworowi w metrum 6/8 coś z charakteru barokowej kantaty. Jednak dzięki ekspresyjnej interpretacji wokalnej Niemena – uzasadnionej treścią tekstu – całość nasuwała pewne skojarzenia z murzyńską muzyką soulową. Utwór ten można potraktować jako zapowiedź jednego z największych dokonań Niemena – nagranej w dwa lata później kompozycji *Bema pamięci żałobny rapsod*.

Niemen, jako jedyny spośród przedstawicieli naszej muzyki młodzieżowej lat sześćdziesiątych, był zjawiskiem dynamicznym: jego nagrania układają się w logiczny ciąg rozwojowy. Debiutancki longplay *Dziwny jest ten świat* (1967 r.) świadczył o próbach komponowania rockowych piosenek (*Nie wstawaj nigdy lewą nogą*), ale przede wszystkim przyniósł rezultaty eksperymentów aranżacyjnych lokujących piosenki Niemena to w nurcie rock'n'rollowo-rhythm'n'bluesowym (*Gdzie to jest?*), to w eklektycznej konwencji charakterystycznej dla The Beatles (*Ten los, zły los*), to w nowoczesnej pop-music (*Coś, co kocham najwięcej*), to wreszcie w konwencji folkloryzującej muzyki tanecznej (*Chyba, że mnie pocałujesz*).

Wielką wagę przywiązuję do opracowań utworów. Mimo że lubię brzmienie blachy lub smyczków, co zastosowałem przy mniejszych nagraniach, zwracam jednak uwagę, by aranże były oszczędne i przejrzyste – pisał Niemen w komentarzu zamieszczonym na okładce tej płyty. Komentarz ten jest dobrym przyczynkiem do jego charakterystyki i świadczył, jak serio podchodził wówczas do swej działalności artystycznej.

Drugi longplay *Sukces* (1968 r.) przyniósł adaptacje kompozycji Niemena do soulowo-rockowej konwencji. Trzeci – *Czy mnie jeszcze pamiętasz* (1968 r.) był wiązanką piosenek z repertuaru Niemena z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, ujętych w nowe, wprowadzające elementy bluesa aranżacje, interesująco podporządkowane ekspozycji partii wokalnej.

Jesienią 1969 r., po dłuższym pobycie we Włoszech, gdzie występował w klubach, i po forsownym tournée po Polsce, nagrał swój kolejny longplay. W składzie jego nowego zespołu akompaniującego, obok dwóch instrumentalistów z towarzyszącego mu od 1967 r. zespołu Akwarele, znaleźli się muzycy jazzowi, a wśród nich Zbigniew Namysłowski. Nie pozostało to bez wpływu na ostateczny kształt części nagrań. Mając inspirujących partnerów, Niemen zrealizował płytę mogącą śmiało konkurować z nagraniami ówczesnej światowej czołówki rockowej, odpowiadającą duchowi podejmowanych w końcu lat sześćdziesiątych eksperymentów artystycznych. Pierwszy raz zdarzyło się u nas coś takiego i dlatego longplay *Niemen Enigmatic* zasługuje na szczegółowe omówienie.

Stronę A wypełnia rozbudowana kompozycja do znanego wiersza Cypriana Norwida – *Bema pamięci żałobny rapsod*. Wstępna część nawiązuje swym charakterem do muzyki sakralnej i dobrze wprowadza w nastrój tekstu. Perkusyjnie traktowane dzwony, partie organowe przeplatające się z kunsztownie opracowanymi partiami chóru śpiewającego łacińskie motto wiersza dają wrażenie uczestnictwa w podniosłym obrzędzie. Jakby ilustrują pochód żałobnego konduktu.

Druga część rozpoczynająca się charakterystycznym efektem osiąganym na organach Hammonda (polegającym na wibracji dźwięku) ma charakter krótkiej improwizacji, w której szczególna rola przypada perkusji. I tu można doszukać się symbolicznego znaczenia, odniesienia do dramatycznego życia bohatera utworu.

Wreszcie część trzecia, najdłuższa, z partią wokalną Niemena rozpoczynającej się a cappella, następnie podbudowaną brzmieniem organów Hammonda i sekcji rytmicznej. Partie organowe uzupełnia partię wokalną, podkład rytmiczny stanowi prosta i wyrazista figura perkusji, gitara basowa punktuje zmiany harmoniczne, niby-improwizowana interwencje gitary elektrycznej służą podnieceniu napięcia. Ta część składa się z trzech fragmentów wykorzystujących te same frazy melodyczne, zwieńczonych kulminacjami i w aranżacjach w coraz to większym stopniu eksponujących chór oraz brzmienie organów i gitary. Finał przekonująco sumuje efekty artystyczne, które złożyły się na ten intrygujący utwór.

Strona B to trzy kompozycje Niemena do wierszy Adama Asnyka (*Jednego serca*), Tadeusza Kubiaka (*Kwiaty ojczyste*) i Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Mów do mnie jeszcze*). *Jednego serca* jest najciekawszym spośród tych utworów: wyprowadzony z bluesa, o czym świadczy jego początkowa część, uromantyczniony formalnie i zawierający w środkowym fragmencie jazzowe improwizacje



saksofonowe o coraz swobodniejszej treści, zaskakujący rozwiązaniami aranżacyjnymi polegającymi m.in. na kontrastowych zestawieniach łagodnego brzmienia żeńskiej grupy wokalnej z agresywną w wyrazie bluesową improwizacją gitarową lub ze zbliżonym do stylu soul, typem interpretacji wokalnej, charakterystycznym dla Niemena.

Kwiaty ojczyste są utworem o podkładzie rytmicznym nawiązującym do *Bema pamięci...*, o bogatej harmonii, z improwizacją saksofonu altowego o coltrane'owskim zabarwieniu wypełniającą środkową część. *Mów do mnie jeszcze* jest zaś kompozycją o balladowym charakterze, z tak dobranymi progresjami akordowymi, że świetnie pasuje tu improwizacja gitarzysty oparta na skali bluesowej.

Longplay *Niemen Enigmatic* dobrze zniósł próbę czasu i można śmiało go nazwać najlepszą – jak dotąd – płytą w historii polskiego rocka; pamiętając jednakże, że w zamieszczonych tu kompozycjach rola komponentu rockowego wcale nie jest decydująca.

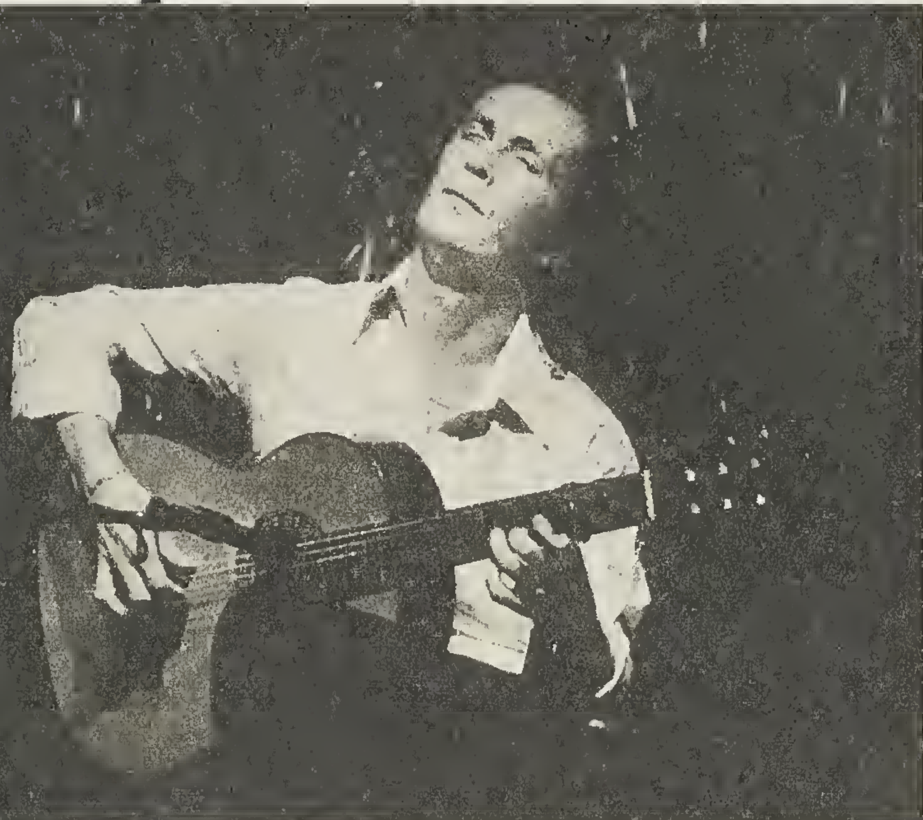
Z dzisiejszej perspektywy wydać się może dyskusyjna celowość łączenia poezji romantycznej i współczesnej poezji o wyraźnych cechach okolicznościowych z tego typu muzyką.

Ale po pierwsze: reprezentanci krajowej muzyki młodzieżowej już kilka lat wcześniej sięgnęli po poezję, a i Niemen podejmował już takie próby (*Jeżeli* Juliana Tuwima). Po drugie: w odczuciu Niemena stanowiło to okazję do nobilitacji własnych poczynań, gwarantowało większą swobodę artystyczną i w pewnym sensie uniezależniało od światka rodzimej rozrywki. W 1978 r. wyznawał dziennikarzowi „Sztandaru Młodych": *Przez długie lata byłem przypisany do grona twórców piosenek, ale czułem z tego powodu niesmak. Zbuntowałem się, nie chciałem iść na żadne „układy" (...) Filozoficzne, głębokie poezje Norwida dopełniły reszty. Jeżeli muzyka nie jest w mariażu z poezją – według mnie traci jakąkolwiek wartość.*

10.

W 1969 r. rozpoczęła się w historii krajowej muzyki młodzieżowej nowa epoka. Epoka Niemena, mająca trwać aż do momentu debiutu SBB. Przez kilka lat Niemen ze swoimi zespołami akompaniującymi tworzył najciekawszą muzykę, a swą popularnością przyćmił zupełnie pozostałych wykonawców. Jego działalność była jedną z przyczyn, że rock zaczął kojarzyć się u nas z awangardową, eksperymentalną twórczością estradową. Miało to i dobre, i złe strony.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI



A. KIEŁBOWICZ

Z WIRTUOZEM GITARY I KOMPOZYTOREM PACO DE LUCIA ROZMAWIA ANNA KULICKA

ŻYCIE UCZY FLAMENCO

Flamenco uważa się za najstarszą muzykę ludową Europy. Czy to prawda, że pierwsi grali ją i śpiewali hiszpańscy Cyganie?

– *Cyganie przywędrowali do Hiszpanii zaledwie pięćset lat temu, kiedy flamenco już istniało. Ta muzyka pochodzi z Andaluzji. Jest tradycją południa Hiszpanii. Cyganie zaadoptowali ją, kiedy przybyli na te tereny.*

– Czy ty, jako Andaluzyjczyk z krwi i kości, potrafisz zaakceptować muzyków usiłujących grać flamenco bez całego tego bagażu tradycji?

– *Tak. Oni czują ducha tej muzyki, ale flamenco to nie tylko dźwięki. To jest pewna filozofia życia, kultura, sposób myślenia, inna skala wartości, więc jeśli nie masz w sobie tej idiosynkrazy, stopu tych wszystkich elementów, nie możesz naprawdę rozumieć flamenco. To nie jest coś, czego można się nauczyć z nut. My nie czytamy nut. To się chłonie zmysłami, intuicją. Trzeba się po stokroć, przez wiele nocy upijać winem i żyć, żyć flamenco.*

– A jakież to życie towarzyszy prawdziwemu flamenco?

– *To jest muzyka bardziej wiejska niż miejska, a jeszcze bardziej rodzinna. My, w Andaluzji stanowimy rodzaj wielkiej rodziny. Kiedy spotykamy się, robimy przyjęcie, juerga* (w dosłownym tłumaczeniu, hulanka – A.K.). *I to właśnie na takich juergas śpiewa się, gra i tańczy flamenco.*

– Twój ojciec był pierwszym w rodzinie muzykiem. Czy nadal gra?

– *Nie, on jest dziś bardzo starym człowiekiem i nie gra na gitarze już od piętnastu z górą lat.*

– Ale nie gra, czy nie występuje?

– *On nigdy nie występował jak ja, w teatrach, bo flamenco w jego epoce to była muzyka na juergas. Wyłącznie. Dopiero później ludzie z pieniędzmi wprowadzili ją w świat.*

– A więc ty jesteś pierwszą sławą w rodzinie.

– *Nie. Ramon, mój brat, był pierwszy. Mój ojciec całe życie grał dla wiejskich ludzi, dla pijaków i dziwek. Kiedy przez noc uzbierał trochę pieniędzy, przynosił je matce a my – matka i moi bracia czekaliśmy na nie, by kupić coś do jedzenia. Przeważnie ryby. Urodziłem się w portowym mieście. Przychodził rano z tymi swoimi pesos, bardzo pijany i znów szedł grać i pić, bo tak być musiało.*

– Teraz występujesz z dwoma braćmi: Ramonem (na gitarze) i Pepe (gitara i śpiew). Czy nie ma między wami nieporozumień na tle ambicjonalnym? Wspomniałeś, że Ramon był pierwszy...

– *Jest zwyczajnie, jak w rodzinie.*

– Czy flamenco, które ty grasz – to cante grande, czy cante chico?

– *Te podziały, to rodzaj cliché, stereotyp ukuty przez flamencologów. Dla mnie, tak naprawdę, liczą się tylko wielcy pieśniarze, nie rodzaj pieśni. Wolę dobrego pieśniarza śpiewającego cante chico niż złego silącego się na cante grande.*

– Być może ten podział nie jest aż tak ważny, ale wiąże się z nim możność rozróżnienia rodzajów pieśni związanych z określonym kanonem słów i muzyki.

– *Tak. Cante grande to solea, seguiriya, tarantos itd. Cante chico to bulerias, fandangos, tangos i wiele innych... Dużo tego, trudno wszystko spamiętać... No, ale skoro już te podziały istnieją, odpowiem ci. Ja wolę cante chico, te lżejsze, weselsze pieśni. Flamencolodzy wolą cante grande, wzniosłe, patetyczno-dramatyczne. A ze wszystkich cantes mnie najmilsza jest buleria.*

– Flamenco to wino, gitary, taniec i śpiew...

– *Zwykle jedna gitara, jeden głos, taniec i klaskanie, wybijanie rytmu.*

– Czy grając w tych wszystkich słynnych teatrach operowych, filharmoniach i salach koncertowych nie czujesz, że flamenco pozbawione właściwego sobie enturage'u, kolorytu ciepłej andaluzyjskiej nocy, traci wiele ze swej naturalnej żywiołowości?

– *Trochę. To zależy. Musisz wiedzieć, że jak flamencos zbierają się, tworzą rodzaj klanu. Kiedy grają, wszystko wkoło przestaje istnieć. Tak, jak wczoraj w restauracji w Łodzi. Pamiętasz? Śpiewaliśmy „Carmen" wyklaskując rytm...*

– Tak, nawet gaszenie światła przez kelnerów nie było w stanie zakłócić waszej juerga. Ale mnie, mieszkance środkowej Europy flamenco kojarzy się z czymś znacznie bardziej romantycznym niż atmosfera restauracji hotelu Grand w Łodzi, Dulcinea, balkon i kochanek śpiewający w księżycową noc pośród goździków i winnych pnączy...

– *Flamenco nie jest ani słodkie, ani romantyczne. Jest agrio, bardziej smutne, gorzkie, gravia... wyraża silne namiętności, jest w nim ból, smutek, żal...*

– Ale przecież w warstwie słownej jest dużo o miłości.

– *O miłości i o nienawiści, o szczęściu i cierpieniu, o rodzinie, o matce...*

– Byłeś cudownym dzieckiem. Mając dwanaście lat wygrałeś pierwszy konkurs. W ślad za tym przyszły pierwsze trasy koncertowe. Mając szesnaście lat miałeś już za sobą nagranie pierwszego solowego albumu. Czy teraz, mając trzydzieści siedem lat, nie czujesz odrobiny żalu, że wszystko, o co inni walczą często przez całe życie, ty miałeś już za sobą, że to przyszło tak lekko i jakby bez twojego świadomego udziału, bez walki?

– *Nie, bo to co robię, stanowi istotę mojego życia. Lubię grać na gitarze, więc robię to co lubię. Ja nigdy nie grałem żeby być sławny, albo bogaty, albo żeby być kimś ważnym. Grałem i chcę grać na gitarze, bo to jedyne, co umiem i co lubię. To taka moja życiowa miłość. Takiej miłości się nie porzuca mimo wszystko i wbrew wszystkiemu.*

– Być wirtuozem gitary – to znaczy ile godzin dziennie z instrumentem w ręku?

– *Ja nigdy nie studiowałem, żeby być wirtuozem. Ja żyję by nim być, więc te godziny nie mają najmniejszego znaczenia.*

– Wprowadziłeś gitarę basową i saksofon do składu swojego zespołu. Czy puryści flamenco nie mają ci tego za złe?

– *Niektórzy tak, ale takich ludzi uważam za głuchych. Oni uważają, że „czyste" znaczy „antyczne". To błąd. Uważam, że muzyka jest „czysta" jeśli jest szczera, uczciwa, jeśli się ją tworzy w zgodzie z własnym sercem. Instrumenty są tylko środkiem wyrazu. Nawet jeśli grasz na beczce (znasz taki instrument – beczka trzymana pod pachą i włosie, które skrzypi rezonując w pudle beczki). Więc nawet jeśli grasz na beczce z wrażliwością flamenco, to też może być piękne i „czyste".*

– Do tego swojego „czystego" flamenco wprowadzasz elementy jazzu. Czemu akurat jazzu, a nie na przykład symfonicznego albo rockowego brzmienia?

– *Bo lubię improwizację.*

– Przecież flamenco ma elementy improwizacji i bez jazzu.

– *Tak, ale nie na sposób jazzowy. W jazzie improwizacja jest zorganizowana. Masz akordy, cykle akordów i stale je powtarzasz grając. We flamenco jest inaczej. Tu się improwizuje w sposób anarchiczny. Muzycy kontrolują improwizację bardziej wzrokiem niż słuchem. Nie wiesz, jaki akord ma nastąpić, więc patrzysz na ręce gitarzysty i zgadujesz mające nastąpić zmiany.*

– Słuchając i patrząc na zespół podczas koncertu odniosłam wrażenie, że są w waszej muzyce pewne podobieństwa do muzyki hinduskiej. Sposób prowadzenia głosu i towarzyszące temu ruchy rąk, no i te połamane rytmy...

– *Tak, bo nasze rytmy są bardzo zbliżone do hinduskich. Są to długie, niesymetryczne, nieregularne rytmy. Powstają w sposób intuicyjny, spontaniczny. Dla kogoś, kto chce grać flamenco za pośrednictwem wiedzy i intelektu, to jest bardzo trudne do odtworzenia. Flamenco nie można grać myśląc stale o tym co się robi. To jest właśnie to, co miałem na myśli mówiąc, że tego nie można nauczyć się na uniwersytetach i z nut, że trzeba wychowywać się w tej atmosferze, że trzeba nasiąkać nią i kiedy już się wszystko wie, zapomnieć całą tę wiedzę i być sobą. Ta muzyka to język w pewnym sensie biologiczny.*

– Istnieją czytelne różnice między sposobem grania flamenco a klasyczną grą na gitarze. Na czym one polegają?

– *Klasycy gitary mają obsesję na punkcie brzmienia. Grają bardzo miękko, bez żadnej przypadkowości, żadnego dysonansu, takie wysublimowane uszlachetnione dźwięki. We flamenco odwrotnie. Tu muzyk gra z pasją, jakby chciał połamać gitarę. Chwilami delikatnie, ale momentami z całą siłą. Inna jest też typowa praca rąk. My używamy kciuka i to jest bardzo dla nas typowe. Inne są skale. My gramy bardzo szybko, rapido. Często używamy tremolo, to także charakterystyczne dla flamenco. Ważny jest też feeling. Klasycy często zapominają o partyturze i interpretacji na rzecz czystego brzmienia. Dla nas najważniejsze jest uczucie.*

– Czy zdarza ci się często zerwać strunę w czasie koncertu.

– *Chciałbym. Jak byłem młodszy, zrywałem. Teraz tracę siłę, życie wysysa ze mnie ostatnie soki.*

– Jak regenerujesz się?

– *Po roku wypełnionym intensywną pracą, podróżami, koncertami, spędzam z reguły dwa miesiące w moim letnim domu na wybrzeżu kanaryjskim. Wypływam łodzią w morze na całe dnie i łowię ryby.*

– Nie boisz się rekinów?

– *Boję się, ale lubię ryzyko. W końcu, czyż to życie jakie prowadzę, to nie jest nieustanne igranie z losem?*

– W 1976 roku nagrałeś płytę *Elegant Gipsy* z Al di Meolą i Johnem Mc Laughlinem. Jak się spotkaliście?

– *W więzieniu.*

– Czemu?

– *To bardzo osobista sprawa. Nie mówmy o tym. A do nagrania płyty doszło za pośrednictwem Barrie Marshala, tego samego, który organizował obecne tournée. Barrie postanowił zmontować trio gitarzystów. Myślał początkowo o Joe Williamsie, Mc Laughlinie i mnie, ale Joe nie chciał przyjechać, bo nie odpowiadał mu ten rodzaj muzyki. Skontaktowaliśmy się więc z Larry Coryellem. Nagraliśmy z nim chyba dwa utwory, ale to nie było to, o co nam chodziło. Wtedy wpadliśmy na pomysł, żeby zaprosić Al di Meolę.*

– Czy dobrze ci się grało w tym towarzystwie?

– *Tak, to było bardzo interesujące.*

– Nawet z Mc Laughlinem, który jest jakby z innego kręgu kulturowego?

– *Każdy z nas jest na swój sposób inny. John jest muzykiem o bardzo głębokim wnętrzu i nietuzinkowej osobowości. Jest bardziej intelektualistą. Al di Meola to także uroczy człowiek i wspaniały muzyk, ale inna osobowość, bardziej otwarta, w pewnym sensie powierzchowna, jakby bliżej natury. Tak, chyba masz rację, Al jest mi zdecydowanie bliższy, choć uwielbiam ich obu.*

– Czy planujesz w jakiś sposób kierunek, w jakim będziesz rozwijał swoją muzykę?

– *Nie lubię planować. Żyję dniem dzisiejszym. Życie samo wskazuje najwłaściwsze drogi. Ale głęboko wierzę, że przyszłość będzie O.K.*

– Że wino, to prawdziwe, hiszpańskie jest inspiracją, to wiem, ale czym dla wirtuoza gitary flamenco są kobiety?

– *Castigo y maldicion* (kara i przekleństwo – A.K.). *Nie wiem, jak to inaczej powiedzieć, sprawdź w słowniku.*

– A czym jest dla ciebie flamenco?

– *Sensem mojego życia. Żyję na sposób flamenco.*



COUNTRY W STODOLE

Pod koniec kwietnia już po raz drugi w klubie studenckim „Stodoła", znanym z wielu ciekawych inicjatyw artystycznych, spotkali się miłośnicy muzyki country. Program imprezy był bardzo bogaty, a nawet przeładowany. Wykonawców stawiło się w Warszawie wielu, przyjechali również goście z zagranicy: Michael T. Wall – „Śpiewający Nowofunlandczyk" z Kanady, doskonała grupa bluegrassowa 100 Folk Celsius z Węgier, (zdj. 2 i 4), Anonim z Czechosłowacji, duet bluesowy Peter i Paul z NRD (zdj. 1) i amatorski zespół Square Dance z Holandii (zdj. 5) prezentujący tańce „salunowe".

Podczas imprezy zakończono konkurs dla młodych piosenkarzy i zespołów specjalizujących się w muzyce country i stylach pokrewnych. W Stowarzyszeniu Muzyki Ludowej „Country" przesłuchano kilkadziesiąt taśm z nagraniami zespołów z całego kraju, a jury w „Stodole" poddało osądowi finalistów. Główna nagroda powędrowała do Białegostoku, skąd pochodzi zwycięska grupa Mister Olek Country Band i solistka Bożena Hutnik, ciekawie śpiewająca standardy country, m.in. *Stand By Your Man* w nowej aranżacji. Wyróżniono kilku wykonawców, choć nie wiadomo, czy będą oni uprawiać nadal muzykę nie mając dobrych instrumentów i możliwości techniczno-organizacyjnych. A chyba warto pomóc młodym utalentowanym wykonawcom, którzy mogą ożywić naszą piosenkę.

Spośród wykonawców polskich wyróżnić należy Lonstara i Country Road, Marka Śniecia, T. Band i najpopularniejszego, jak chce ankieta, wykonawcę country w kraju – Tomasza Szweda (zdj. 3) i grupę Poker. Spośród „nowych" zawodowców atrakcyjnie zaprezentowali się Stanisław Solarski z grupą Country LTD z Łodzi i weteran polskiego country, niegdyś perkusista Niebiesko-Czarnych i Saloonu, a obecnie gitarzysta i wokalista Tadeusz Głuchowski.

Udanym akcentem kończącym tę ciekawą imprezę był występ i wręczenie grupie Babsztyl Złotej Płyty za longplay *Szykuj się bracie*. (kp)

1

2

3

4

5

Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



Uważny słuchacz audycji muzycznych Polskiego Radia przyznać musi, że muzyka jazzowa należy do bardziej stabilnych punktów repertuarowych programu. Zmieniają się mody, przesuwają akcenty w polityce kulturalnej, zmieniają się wreszcie ci, którzy redagują program radiowy, a jazz zostaje. Fakt naturalny już dziś nawet dla jego przeciwników.

Jazz w Polsce stał się więc uznanym, zaakceptowanym gatunkiem współczesnej sztuki, posiadającym własne instytucje z PSJ na czele, własną krytykę, tu i ówdzie własne lobby i co najważniejsze – własną publiczność. Do końca 1985 roku mają być ukończone prace nad „Słownikiem polskiego jazzu", pierwszym tego typu wydawnictwem w naszym kraju. Słownik, to opisanie pewnej całości, pewnego zamkniętego fragmentu historii, to wartościowanie i klasyfikacja. Polski jazz przeżywa moment swego spełnienia, jakby pierwszego etapu klasyczności. Czy to dobrze, że tak jest? Czy to dobrze, że (prawie) wszyscy klepią jazz po ramieniu i zapraszają do Wysokich Komisji? Dla środowiska na pewno tak, dla samej sztuki niekoniecznie, ale to w końcu rozstrzygnie przyszłość. Co jednak stworzono przez te kilkadziesiąt lat, albo inaczej – na czym polega fenomen polskiego jazzu, co wniósł do kultury naszego i nie tylko naszego kraju?

Paradoksalne narodziny

Jazz powstawał u nas w najbardziej pozornie niesprzyjających warunkach, o tym wiemy. Ale dlaczego powstał właśnie jazz, a nie inny, taki jakby bardziej „słowiański" czy choćby bardziej „europejski" gatunek muzyki? Przecież nasza tradycja z autentycznym jazzem nie miała prawie nic wspólnego! Otóż właśnie. Jazz dał polskiemu muzykowi nieznany dotąd sposób wypowiedzi, wysoce osobisty, intymny, własny, przy czym wypowiedź ta najczęściej oparta była o działanie zespołowe. A jak było przedtem, bez jazzu? Twórcy muzyki – wąska grupa kompozytorów działających w trudnych warunkach estetyki normatywnej; wykonawcy profesjonalni (zarówno „poważni", jak „rozrywkowi") – najczęściej na państwowych etatach, pracujący w instytucjach o silnie zarysowanym i z góry określonym profilu artystycznym; twórcy ludowi pod mecenatem państwa, opieką nauki, mimo to szybko komercjalizujący się w setkach i tysiącach zespołów maksymalnie eksploatowanych przy lada okazji.

Opowiedzenie się za jazzem w tych latach oznaczało niekoniecznie tęsknoty za „innym" światem, modą, innym rytmem, gestem, zachowaniem. Jazz symbolizował artystyczną wolność dla muzyka, mógł on wobec swoich fanów przynajmniej od czasu do czasu poczuć się artystą. Materiał muzyczny z obu festiwali sopockich – na szczęście zarejestrowany – dla wielu następnych pokoleń stanowić będzie swoiste kuriozum. Żenujące niekiedy amatorstwo, owe humorystyczne „baba-riby" i pretensjonalne cytaty z Bacha nie mogły przysłonić cech bodaj najważniejszych – ogromnego zaangażowania i, co warto szczególnie podkreślić, wagi improwizacji. Grano wówczas solówki rozmaicie – to po prostu zwykłe gamy, efektowne pasaże, często gęsto „bluesową" pentatonikę, czasami – i to był szczyt możliwości – fragment wyuczonej oryginalnej frazy, ale przecież w sumie właśnie sam moment improwizacji, wraz z kończącymi oklaskami widowni, był w tej muzyce najważniejszy. I ta niepodważalna wartość raczkującego jazzu w Polsce lat 50-tych procentuje do dziś. Na dobrą sprawę z dorobku ostatnich dziesięcioleci ostały się tak naprawdę tylko te nagrania, których atut stanowi improwizacja.

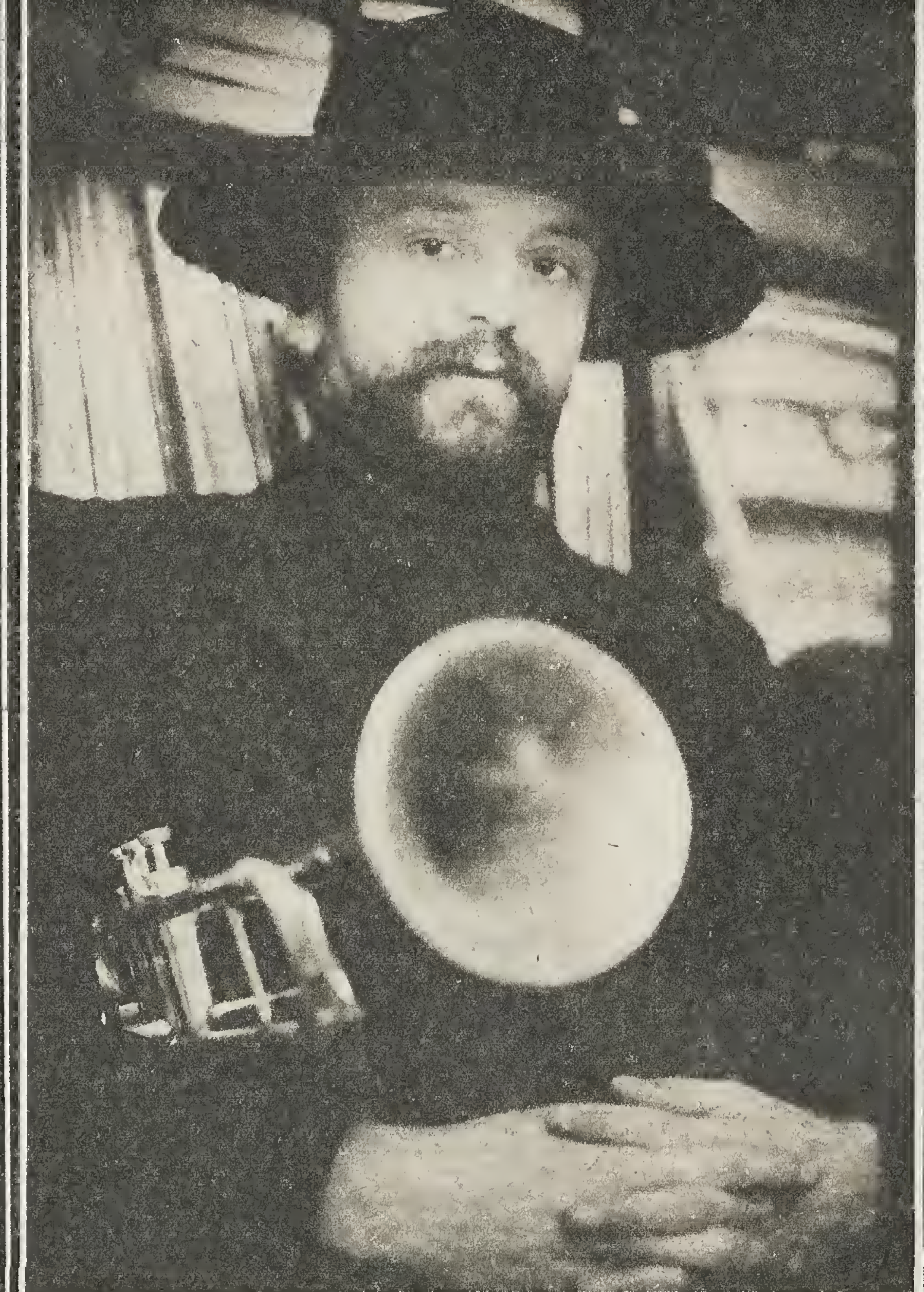
Gdyby na serio zestawić praźródła jazzu i przymierzyć się do nich z pozycji tradycji polskiej, okazałoby się, że improwizacja jest tu bodaj jedynym wspólnym elementem. Dziś oczywiście mało kto spośród młodszego zwłaszcza pokolenia wie, jak wspaniały kunszt improwizatorski reprezentowała w muzyce wieś polska. W sposób bardzo pośredni, zawikłany, paradoksalny i do końca nie wyjaśniony ta tradycja podobna w intencji, choć całkowicie odmienna w formie, zaowocowała w polskim jazzie.

Na molo i w filharmonii

Trzeci Nurt, twórczość Andrzeja Trzaskowskiego, częściowo Krzysztofa Komedy, Jana „Ptaszyna" Wróblewskiego, Wojciecha Karolaka, Tomasza Stańki, obszerne utwory pisane często na dużą orkiestrę, skomplikowane partytury z free-jazzowymi improwizacjami – to wszystko stanowi wielki znak zapytania w historii polskiego jazzu. Skok był za duży, według niektórych opinii wręcz nieobliczalny, a jednak bardzo potrzebny. Oczywiście zakręty w stronę form trudniejszych dokonywały się i w jazzie światowym. Stan Kenton, Lennie Tristano, Michael Mantler, Carla Bley, Cecil Taylor nie byli wyjątkami, jednak centrum zawsze stanowił jazz nowoczesny, wyrosły na tradycji zespołów Parkera, Davisa, Mulligana, Coltrane'a a także klasyków w rodzaju Ellingtona czy Basiego. U nas, z powodów tak naprawdę do końca nie wyjaśnionych, charyzmat kilku nazwisk ciągnął zainteresowanie publiczności w ściśle określoną stronę. Pamiętam dreszcze emocji, gdy na festiwalowych estradach zapowiadano występ takiego Studia Jazzowego PR (to już oczywiście nieco późniejszy okres), które grupowało największe sławy polskiego jazzu. Dźwięki były coraz trudniejsze, solówki coraz bardziej pogmatwane, coraz swobodniejsze, ale na sali gęby rozdziawione, bo symbolika nazwisk procentowała nadal. Po raz pierwszy w latach 60-tych środowisko muzyki poważnej uznało (częściowo) polski jazz, ponieważ zaczynał być ciekawy, kusił oryginalną, „swobodną" partyturą i elementem przypadku. Niektóre wydarzenia jazzowe z tego okresu uznano za fenomen, gdyż udało się połączyć trudną, prawdziwie współczesną twórczość z masowym (na pewną skalę oczywiście) odbiorcą.

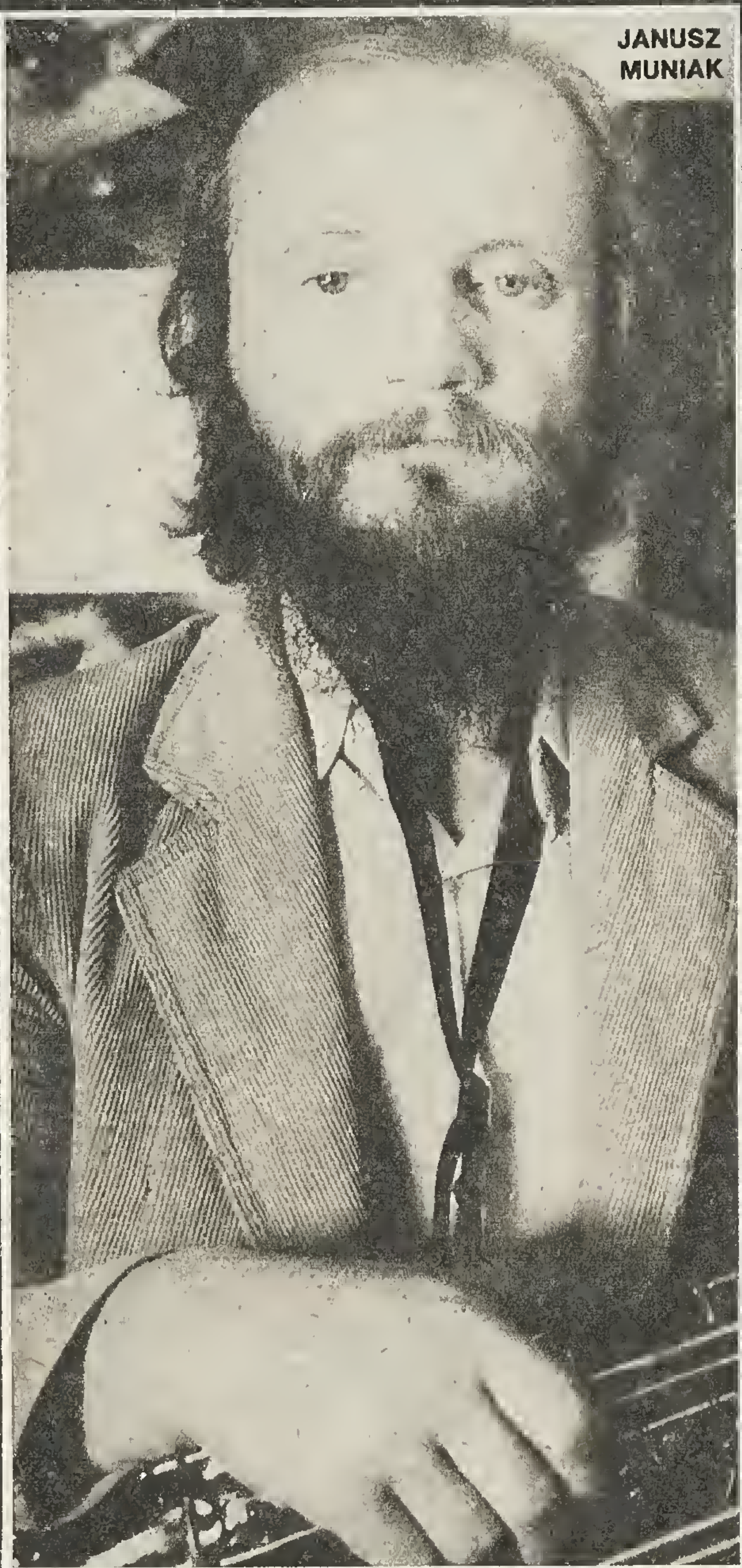
Wielu z fanów nie wytrzymało temperatury i zdradziło środowisko jazzowe (bądź powróciło do klasycznych kierunków), ale w niektórych głowach coś niecoś jednak z tego pozostało, przynajmniej świadomość, że nie wszystko co ważne, musi koniecznie sprawiać nam natychmiastową przyjemność.

Osobnym fenomenem tego, nazwijmy go umow-




ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI

JAZZow


JANUSZ MUNIAK

nie „drugiego", okresu twórczego polskiego jazzu, obok fascynacji współczesną techniką kompozytorską, jazzem free i rzecz jasna wielką klasyką nowoczesną (be-bop, cool, hard-bop), były nawiązania do polskiego folkloru. Wariacje na temat *Oj Chmielu!*, *Bandoska In Blue*, późniejsze *Piątawka* i *Siódmawka*, przeróbki dixielandowe, czegóż to nie znajdujemy w nagraniach tego okresu! Wbrew pozorom twórcy mieli tu do zrealizowania bardzo trudne zadanie. Polski trójmiar (bardziej „ósemkowy" niż „ćwiartkowy") nie poddawał się łatwo obróbce jazzowej, ludowe rubato również stanowiło niełatwy orzech do zgryzienia. Powstały więc – obok rzeczy niewątpliwie interesujących, muzyczne potworki odtwarzane wg schematu: temat ludowy (grany często byle jak), potem zwykła improwizacja oparta najczęściej na triadzie i w repryzie powrót ludowego oryginału.

Ale – chcąc rzetelnie ocenić relacje folklor-jazz polski, trzeba całą kwestię odnieść również do współczesnej muzki poważnej, a także rozrywkowej. W zbiorach ZKP znaleźć można jeśli nie kilka tysięcy, to przynajmniej kilkaset partytur powojennych z muzyką opartą na rodzimym folklorze. Ile z tych rzeczy przetrwało próbę czasu, ile pozostało dzieł na miarę *Małej suity* i *Tryptyku Śląskiego?* Ile pozostało poprawnych wprawdzie od strony akademickiej, ale w sumie niewydarzonych „małowenek", odpisywanych w pewnym okresie według raz ustalonego wzoru?

Pomieszanie amerykańskiego country, soulowego zaśpiewu, przemieszanie instrumentów, strojów, manier, języków, slangów niekoniecznie musi tworzyć w ostatecznym rezultacie nowe wartości! Powstają one zwykle wtedy, gdy materiał wyjściowy (ludowy) przefiltrowany zostanie w sposób twórczy, oryginalny, nowatorski przez osobowość muzyka. I na tym tle należy również rozpatrywać relację jazz polski–folklor.

Ambasadorzy polskiego jazzu

Muzycy jazzowi są na ogół bardzo niechętni wszelkim klasyfikacjom, podziałom czy próbom wartościowania. Zasada wolności, kolektywności i szczególnej w tym gatunku internacjonalności ma swoje głębokie uzasadnienie w tradycji i podstawowym przesłaniu etycznym muzyka jazzowego. A jednak tworzy się w rozmaitych krajach listy rankingowe, ustala się kolejność nazwisk w plebiscytach, nie mówiąc już o wyścigu w sprzedaży płyt. Element komercji – o czym pisałem na tych łamach kilka miesięcy temu, bardzo silnie łączy muzykę jazzową zarówno z odbiorcą, jak i biznesem. W naszym kraju, rzecz jasna, w skali bardzo ograniczonej. Weźmy choćby płyty. Zarówno historyczna seria Polish Jazz, jak i albumy Poljazzu stanowią przykład swoistej „demokracji" w przyznawaniu prawa nagrania tym, a nie innym zespołom. Jeśli decyduje odpowiedź na pytanie „czy to się da sprzedać?", to tylko częściowo, bo czekają inni, powołujący się na argumenty artystyczne.

W związku z tym te kilkadziesiąt płyt, nagranych przez naszych muzyków i wydanych za granicą, należy uznać za poważny sukces. Nie chcę wpaść tu w znany ton hurraoptymizmu. Wśród tych albumów są zarówno wydarzenia, jak i rzeczy mierne. Nie wszystkie też wydano w liczącym się nakładzie. Gdy wchodzi się do sklepu płytowego w Nowym Yorku czy San Francisco, w ogromnych najczęściej działach jazzowych swoje skromne przegródki mają przynajmniej Michał Urbaniak, Urszula Dudziak, Tomasz Stańko, Zbigniew Namysłowski i Zbigniew Seifert. A więc, mimo że niekompletny, jest to jednak jakiś przekrój polskiego jazzu, przekrój d o s t ę p n y jazzfanom w wielu krajach świata.

Doskonalenie warsztatu, podnoszenie poziomu, potrzeba inspiracji wymagają częstych kontaktów i wyjazdów zagranicznych zarówno tych „ze chlebem", do knajpy i na statek, jak i prestiżowych, na ważne trasy i koncerty. Wprawdzie poza naszym zasięgiem znajdują się słynne giganty w rodzaju Newport Jazz Festival czy Montreux (wyjątki potwierdzają regułę), ale już w tym „drugim", profesjonalnym nurcie nasi muzycy mieszczą się z powodzeniem. Starsze przykłady są na ogół znane, z nowszych wspomnijmy nazwiska Tomasza Szukalskiego, Krzesimira Dębskiego, grupy String Connection czy Heavy Metal Sextet. A przecież coraz częściej wyjeżdżają zespoły młode, niekiedy wręcz początkujące, mające szansę nie stracić tego, co dzieje się w jazzie przynajmniej na terenie Europy.

Jeśli ma to być próba szerszej refleksji, to zapytajmy, co wniósł w tym bardzo ograniczonym, skromnym zakresie jazz polski do światowego? Nie nazwany tak naprawdę do końca, z trudem artykułowany przez krytykę, jak i innych twórców, oryginalny liryzm i tradycję własnej kultury muzycznej. Tradycję rzecz jasna różną i barwną – od cepeliowskich stylizacji Michała Urbaniaka w rodzaju *Bloody Kishka* czy *Mazurka*, poprzez cytaty oryginalnego folkloru Zbigniewa Namysłowskiego (*Kujawiak*, *Zbłąkana owieczka* itp.), aż do reminiscencji twórczości Chopina (Adam Makowicz) i Szymanowskiego (Zbigniew Seifert). Trzeba wyraźnie podkreślić, że w tym zestawieniu znajdziemy ewidentne koniunkturalne kicze, jak i perły, ale wszystkie te utwory pokazują naszych twórców takimi, jakimi są naprawdę, a nie takimi, jakich chcielibyśmy ich widzieć. Jest tu jeszcze jedna nuta, bodaj najbardziej charakterystyczna dla polskiego jazzu, owej dobrotliwej, z lekka humorystycznej przekory, która w muzyce potrafi niekiedy wybuchnąć dramatem, jak w słynnej coltrane'owskiej wersji *My Favorite Things*. Przykłady? Cały Janusz Muniak, *Der Schmalz Tango* Namysłowskiego, *Jarmark* Jaremki i wiele innych. Bardzo jazzowy i bardzo polski, rubaszny uśmiech przez łzy...

Czy Pani kocha polski jazz?

Każdy muzyk jazzowy marzy o tym, by zdobyć uznanie krytyki, publiczności, oraz by jego produkcje miały niezaprzeczalnie ambitny, twórczy walor. Jazz polski w swej historii cieszył się popularnością tłumów, bywał elitarny, bywał i wręcz niechciany. Jako gatunek stoi na rozdrożu idiomu jazzowego, pop kultury i muzyki współczesnej. Lata 80-te i fala nowego polskiego rocka, pojawienie się na widowni kolejnej generacji młodzieży stworzyły nową sytuację. Odbiorca żąda towaru, który byłby zaakceptowany natychmiast, bez wstępnego przygotowania, bez akademickiego podtekstu, towaru, który by odpowiadał na proste pytania. Polski jazz po latach żmudnych doświadczeń, eksperymentów, poszukiwania własnej tożsamości, po dojściu wreszcie do progu profesjonalizmu takim towarem być nie może i nie chce. Znów odwołam się do przykładu radiowego. Oto w programie III PR muzyka w redakcjach podzielona jest na dwa działy. Pierwszy – to muzyka rozrywkowa, drugi – poważna i jazz. Jest to odbicie faktu, iż znaczna część muzyki jazzowej traktowana jest dziś przez odbiorców (i prezenterów) jako dziedzina trudna, wymagająca fachowości, przygotowania i określonych predyspozycji słuchowych. Gdy kiedyś w latach 60-tych pismo „Ruch Muzyczny" zajmowało się jazzem, pojawiły się głosy zakazujące kalać świętości muzyki poważnej. Dziś, gdy „Jazz Forum" ogłasza ankietę rockową, jazzfani krzyczą „zdrada!".

Ale przecież ta autonomia polskiego jazzu, niepoddawanie się modom, zmiennym nastrojom i kaprysom widowni świadczy o jego wartości! Środowisko jazzowe i muzyka jazzowa – o czym już pisałem, stwarza odbiorcy niepowtarzalną szansę bycia sobą w jeden jedyny sposób, bez smokingowego snobizmu filharmonii i bez dyktatury tłumu rockowego. Owszem, ten tłum ciągnie, to uznanie, te brawa, pieniądze, propozycje! Stąd nasi muzycy grywają przecież i rock, często nie najgorzej, ale żeby odeszli na stałe od jazzu? To się prawie nie zdarza. Dlatego bądźmy spokojni o przyszłość polskiego jazzu, kroczącego spokojnie profesjonalnym, pewnym krokiem, mimo takich czy innych nieporozumień i potknięć. Bądźmy spokojni nawet wówczas, gdy prezes PSJ, Tomasz Tłuczkiewicz, prezentować będzie kolejne płyty grupy Jefferson Airplane w „Tonacji Trójki" ze swojej – a jakżeby – r o c k o w e j kolekcji.

TOMASZ SZACHOWSKI

Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI

…E WSPOMINKI

SZPAN NIEMAL PROFESJONALNY

W kulminacyjną sobotę i finałową niedzielę powtarzano najczęściej dwie informacje: o składzie „Złotej Dziesiątki", liczącej jedenastu laureatów i o konkursie na najlepszy materiał dziennikarski z VIII Ogólnopolskiego Młodzieżowego Przeglądu Piosenki. Udziału w „Dziesiątce" nie przewidywałam, nawet gdyby liczyła dwa razy po jedenastu wykonawców, ale co do konkursu, to nawet ostatnia nagroda (10 tys. zł) wydała mi się łakomym kąskiem.

Aby stworzyć sobie jakiekolwiek szanse, należałoby pozyskać przychylność organizatorów. Aby organizatorzy spojrzeli na mój tekst łaskawym okiem, powinnam szybko wymazać z pamięci ponurą panienkę, która była ich strażą przednią. Gdy prosto z wrocławskiego lotniska dotarłam do Wojewódzkiego Domu Kultury, gdzie odbywał się koncert konkursowy, w pokoju organizatorów przykucnęła na krześle panienka z pupą wypiętą w stronę drzwi. *„Dzień dobry..."* Nic. Chrząkam... Nic. *„Przepraszam, czy..."* Też nic. Wreszcie ujawniła również twarz (wrogą), ale nie szczegóły imprezy. Powinnam także zapomnieć o innej panience, która jak lwica broniła pierwszych rzędów krzeseł w Teatrze Polskim (koncert finałowy), gdy chciałam tam usiąść, powołując się na zawodowe obowiązki. Wiadomo, że ogólnie jest ciężko, więc niby dlaczego dziennikarz ma więcej wiedzieć, lepiej widzieć i doświadczać życzliwego szczerzenia zębów ze strony organizatorów? No!

W końcu przecież do WDK weszłam, zdążyłam nawet usłyszeć, jak konferansjer świetnie bawi się własną zapowiedzią występu Violetty Kozłowskiej *(Uznała, że zawód organizatora turystyki to za mało – ha, ha – zwłaszcza po ostatnich ułatwieniach benzynowych – hi, hi – i postanowiła zająć się śpiewaniem).* Ten sam dowcip, wsparty tą samą porcją samozadowolenia usłyszałam podczas koncertu finałowego w teatrze, a i głos pani Violetty brzmiał tak samo melodyjnie w wysmakowanej, poetyckiej piosence. Publiczność również zachowywała się konsekwentnie. Zarówno podczas przesłuchań, jak i koncertu laureatów sala dawała upust jednoznacznej dezaprobacie dla tego gatunku produkcji scenicznej, który reprezentowała Kozłowska.

U publiczności liczył się czad i szpan, a nie jakieś solowe kwilenie przy akompaniamencie jednej gitary. *Grają dopiero kilka miesięcy, ale wygląd mają profesjonalny* – usłyszałam o jednym z zespołów. Właśnie to – szpan, poziom dźwięku, dwie miny i trzy pląsy podpatrzone u bohaterów tras koncertowych – gwarantowało aplauz.

Na scenie triumfował szpan niemal profesjonalny. W kuluarach liczył się styl życia na podobieństwo szpanu profesjonalistów. Fort BS z Jeleniej Góry *(jedna z przyszłych wielkich sław polskiego rocka* – cytuję za biuletynem festiwalowym) udziela wywiadu wysłanniczce biuletynu:

– Skąd bierzecie teksty do swoich piosenek?

– Powstają najczęściej na kacu, gdy się ma jakieś dziwne skojarzenia.

– To który z was ma najczęściej takie skojarzenia?

– Wszyscy! Teksty są wypadkową...

Biuletyn OMPP, redagowany przez Zespół Prasowy Klubu Dziennikarzy Młodzieżowych we Wrocławiu, stanowił także przykład niemal profesjonalnego szpanu (tym razem dziennikarskiego). Ze sceny grupy rockowe atakowały nas pytaniami w rodzaju *Po co spodnie z domu mody?* (pytający harmonijnie łączył w ubiorze elementy z butiku, komisu i Pewexu), albo *Komu portfel pęka a komu pęka głowa, co postawić na głowie, kogo kupić na siłę, kto pokryje koszt?;* dowiadywaliśmy się, że *dzieci epoki wzrostu,* których *jedynym marzeniem jest chata* nie mają *perspektyw na szczęście i luz.* Kto wie, do jak opacznych wniosków moglibyśmy dojść, analizując te teksty bez intelektualnego przewodnika! Na szczęście biuletyn – piórem Elżbiety Malickiej – tłumaczył niezorientowanym całą etiologię i socjologię zjawiska.



















Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI

Rozpatrując to fascynujące swą pulsującą ciągłością zjawisko kulturowe, w kronikach rocka, określanego przez Michała Golińskiego jako kontrkultura (a raczej jej narzędzie) zaznaczyć przyjdzie nam nasz rodzimy grunt. Pobrzmiewa on od pewnego czasu bardzo witalną formą wypowiedzi. To tytułem wstępu (z zachowaniem interpunkcji oryginału). Dalej red. Malicka dowodzi, że wszystko, co u nas śpiewano do 1977 roku, nie było przejawem samoświadomości młodego pokolenia. *...Jak bowiem odnieść do naszej prząśnej, ziemistej i symbolicznie jedynie pocętkowanej ziemi lat 60-tych rozdzierający tragizmem tekst piosenki mówiący, że niestety na betonie kwiaty nie rosną?* A co działo się gdzie indziej, podczas gdy u nas nikt nie odczuwał potrzeby *wykrzyczenia problemów swojego, skołatanego w relacjach z otaczającym światem, JA?* Red. Malicka wyjaśnia: *Na Zachodzie kwitła feerią kolorów hippiesowska kontestacja. Rock – ten kontrkulturowy kod młodzieży, rozbił jak zaśniedziałe matryce wzorów, nakazów i sposobów na życie.* My ciągle byliśmy zapóźnieni, aż wreszcie i u nas *...muzyka rockowa zaczęła funkcjonować jak swoisty kod kulturowy. Obarczona została przez młode pokolenie rolą parlamentariusza w dialogu z zastanym światem.*

A cóż to sprawiło, że wreszcie dogoniliśmy, kogo trzeba? Red. Malicka negliżuje: *...bardzo jaskrawo, głośno i masowo zarysował się nam konflikt międzypokoleniowy, wynikający z faktu wychowywania się w różnych, zmieniających się w czasie środowiskach kulturowych. (...) Dochodzi do tego problem identyfikacji z jedną z licznie występujących, często konfliktowych ofert światopoglądowych współistniejących na terenie jednej społeczności lokalnej.* Chciałoby się, aby wreszcie ktoś odpowiedzialny za redakcję biuletynu krzyknął „Pani Elu, kończ, wstydu oszczędź!" ale nie, pani Ela swobodnie kontynuuje: *Młodzież trafiła na grunt, który oferował jej sieć krępujących powinności, wśród których nie było miejsca na autentyzm.* I co z tych strasz-

nych komplikacji wynikło? Autorka nie ma wątpliwości: *Muzyka rockowa z całą swoją witalnością, spontanicznością i autentycznością (...) Oferowała ona człowiekowi pełnię rozwoju, możliwość bycia sobą, właściwe mu miejsce i rolę w otaczającym świecie. Pozostaje tylko pogratulować takiej samoświadomości i trzymać kciuki* – kończy red. Malicka.

Wielka, pryncypialna, ideologiczna rozprawa! A tymczasem – gdzie my jesteśmy? Jesteśmy we Wrocławiu, na amatorskiej imprezie muzycznej, organizowanej przez Zarząd Główny ZSMP. Po co? Aby rozśpiewać młodzież. Organizatorzy anonsują, że chodzi im o *upowszechnienie dobrej piosenki, wyrabianie nawyku wspólnego śpiewania przez młodzież, wypracowanie form opieki szkoleniowo-artystycznej nad młodzieżą nieprzeciętnie utalentowaną oraz zapewnienie młodym twórcom możliwości autentycznego rozwoju.* Pięknie!

We Wrocławiu spotykają się najlepsi wykonawcy – laureaci wcześniejszych eliminacji międzywojewódzkich. Organizatorzy zapraszają równie serdecznie tych amatorów, którzy są związani z placówkami upowszechniania kultury, szkolnym ruchem artystycznym, itd., jak i nie zorganizowanych, co to „po prostu śpiewają, bo czują taką potrzebę". Jedynym warunkiem udziału w OMPP jest śpiewanie piosenek polskich autorów w polskim języku. Forma wypowiedzi artystycznej całkowicie dowolna, idzie przecież o to, aby pokazać ruch amatorski w całej jego różnorodności. W sumie: OMPP ma być spotkaniem najlepszych spośród młodych pasjonatów muzyki, twórczą konfrontacją tego, co wyśpiewują oni przez cały rok w zakładowych i miejskich domach kultury, w klubach i GOK-ach Bielawy, Mielca czy Piaseczna.

I częściowo tak się dzieje. Tak jest w przypadku Klubów Piosenki (np. „Nijak"), które od kilku lat pracują ze sobą i nad sobą, a artystyczne efekty tej pracy są niepodważalne. Generalnie jednak we Wrocławiu rzucała się w oczy niespójność deklarowanych intencji organizatorów z komercyjnymi oczekiwaniami przybyłych tam grup. Byłoby to mało ważne, gdyby organizatorzy konsekwentnie demonstrowali wierność intencjom. Tymczasem przewodniczący jury, Jarosław Kukulski, ogłaszając w Piwnicy Świdnickiej skład „Złotej Dziesiątki", długo i żarliwie usprawiedliwiał organizatorów i pocieszał wykonawców, kajając się, że „Dziesiątka" to tylko jedenastka, bo „wszyscy są laureatami" a pozostałym „krzywda się nie stanie", itd., itp. Jaka krzywda? Zafundowano im spotkanie, dano możliwość pokazania, co umieją i zobaczenia, co potrafią inni – po cóż ta pokora i ton pełen winy?

Grupy rockowe, które w większości powstały przed paru miesiącami, napomykały we Wrocławiu o lokalnych turach koncertowych i strach ogarniał na myśl, że ci ludzie, wyposażeni w glejt uczestników finału OMPP, gdzieś w Polsce będą kształtować wzory uprawiania muzyki i scenicznego stylu bycia.

Kto wszedł do „Złotej Dziesiątki"? Soliści: Piotr Bukartyk z Gorzowa, Zbigniew Kaczmarczyk z Nowego Sącza, Violetta Kozłowska – studentka z Poznania oraz Małgorzata Panecka – studentka z Lublina (drobniutka, speszona – i jakie wspaniałe wyczucie bluesa!). Kluby Piosenki: Mały Atlas Ludzi i Nijak – obydwa wywodzące się ze środowiska studenckiego Łodzi, obydwa dojrzałe artystycznie. *Kopciuszek* grupy Nijak był, według mnie, najlepszym utworem Przeglądu – subtelny, pełen społeczno-obyczajowych aluzji pastisz klasycznej bajki o Kopciuszku przywodził na myśl najlepsze tradycje teatrów studenckich. Obydwa zespoły posiadły też umiejętność wyważania proporcji między słowem a muzyką, która to sztuka została przez większość uczestników OMPP całkowicie zlekceważona.

Z grup rockowych wyróżniono Izbę S z Siedlec, L-4 z Dąbrowy Górniczej, Mr ZOOB z Poznania, Mobilizację z Bełchatowa i Raport z Dzierżoniowa. Cóż – wybierano spośród obecnych...

Oprócz głównego wyróżnienia, jakim było zakwalifikowanie do „Złotej Dziesiątki", we Wrocławiu przyznano nagrody specjalne: Pagartu, Tonpressu, radia a nawet dziennikarzy. W ostatniej, przyznanej zespołowi Wesoły Początek Radości z Nowej Soli, nie mam żadnego udziału. Może ten rodzaj scenicznej produkcji, stanowiący zlepek pieśni religijnej z reminiscencjami Jesus Christ Super-Star jest do przyjęcia w awangardowym kościele, szukającym współczesnych dróg do młodzieży. Robi się wszak głupio i niesmacznie, gdy dorośli ludzie padają na kolana w świeckim, publicznym miejscu tylko dlatego, że jakiś młodzieniec, ucharakteryzowany na Chrystusa i z krzyżem na szyi wykrzykuje w delirycznym pląsie własną wersję Golgoty.

Nie znalazł się w „Złotej Dziesiątce" ani wśród wyróżnionych Zbigniew Maniak z Mielca, niewątpliwa indywidualność i talent sceniczny. Wobec Maniaka zastosowano wysokie kryteria artystyczno-estetyczne – te same, o których zapominano przy ocenie grup rockowych. 23-letni ślusarz, szukający swojego miejsca pomiędzy stylem kapeli podwórkowej a genrem kabaretu, nie mógł tym oczekiwaniom sprostać. Przykład Maniaka dowodzi najdobitniej, jak istotna jest – w tym przypadku tylko potencjalna – rola instruktorów amatorskiego ruchu artystycznego. Sam talent, błąkający się po omacku pośród dobrych i złych wzorów, nie wystarczy. Jestem jednak pewna – i w tym poglądzie nie odosobniona – że Maniakowi wystarczyłoby kilka miesięcy zgłębiania tajników sztuki scenicznej i subtelności choreografii oraz obycia z dobrymi wzorami literackimi, aby pozbył się kiepskich manier i odnalazł swój styl. Dziś jest w nim wiele z Rosiewicza, trochę z młodego Kobuszewskiego, ale z pewnością stać go na wypracowanie własnej indywidualności.

Gdzieś w kuluarach Piwnicy Świdnickiej, za plątaniną kabli i przenoszonego z miejsca na miejsce sprzętu, towarzyszyła Przeglądowi wystawa „Okładki nie istniejących płyt". W pierwszej chwili wystawa intrygowała tajemniczością (Jakich płyt? Jeszcze nie wydanych? Nie figurujących wcale w planach wydawniczych? Jeśli tak lub nie – to dlaczego?), a następnie wciągała w autorski zamysł finezyjnej zabawy artystycznej. Mirosław Makowski, nasz redakcyjny kolega fotoreporter, zaprojektował okładki do płyt, które chciałby mieć w domu, gdyby ceniona przezeń muzyka polskich jazzmanów została utrwalona w zapisie fonograficznym.

Nie wiem, czy ktoś z branży zainteresuje się tymi projektami i czy Makowski chciałby zaangażować się we współpracę z wydawcami, czy też interesuje go wyłącznie satysfakcja artystyczna. A jest to satysfakcja niemała, ponieważ okładki nie istniejących płyt intrygują, mają własną konwencję i bardzo indywidualny wyraz. Pokazują innego, bogatszego twórcę Makowskiego niż znany nam dotąd fotoreporter – „ilustrator" gazety.

Co jeszcze pozostało w mojej pamięci z VIII Ogólnopolskiego Młodzieżowego Przeglądu Piosenki? Dynamiczny koncert finałowy. Pewność, że do zamysłu imprezy nic dodać, nic ująć, natomiast bronić go trzeba przed komercją. Co do tego, że OMPP jest potrzebny i będzie potrzebny – nie mam wątpliwości. Pozostała mi kaseta z nagraniami „Złotej Dziesiątki" wydana w ekspresowym tempie. A także... feeria perlistego dowcipu, figlarnej stylistyki i błędów ortograficznych w festiwalowym biuletynie. Niestety, czytali go młodzi, ambitni autorzy tekstów piosenek i jeśli przyjęli za wzór – czarną przyszłość widzę przed kierownikiem literackim następnego OMPP...

EWA NOWAKOWSKA

EXODUS

W sierpniu 1977 roku powstał zespół Exodus, istniejący w nie zmienionym składzie po dzień dzisiejszy. Quintet tworzą: Andrzej Puczyński – gitara, Wojciech Puczyński – gitara basowa, Władysław Komendarek – instrumenty klawiszowe, Zbigniew Fyk – perkusja oraz Paweł Birula – śpiew.

Na temat początków, teraźniejszości i planów na przyszłość grupy, a także o pewnej specyficznej otoczce polskiej muzyki rockowej sprawiającej, że warszawska piątka pozornie zeszła ostatnio na plan drugi, rozmawiam z liderem – Andrzejem Puczyńskim.

Pierwsze pytanie dotyczy samego faktu narodzin Exodusu, czyli tego, gdzie należy szukać źródeł. Andrzej odpowiada, iż źródeł należy dopatrywać się w... Źródle, bo tak się pierwotnie nazywali, grając od lat 73/74 w klubach studenckich, bardziej chyba jeszcze dla czystej zabawy, nie traktując tego profesjonalnie. Nie był to jednak fakt bez znaczenia – przypomnijmy – to okres prosperity i pełnego rozkwitu ośrodków żakowskiego życia. Tak więc „studenckie brzdąkanie" przeradzało się stopniowo w pracę profesjonalną. Co prawda, nie mieli wtedy wokalisty, śpiewali sami, aż gdzieś podczas jednego z licznych koncertów usłyszeli Pawła Birulę, wchodzącego w skład zespołu Funk. Propozycje współpracy zostały przyjęte i zaczęło się.

Właśnie latem 77-ego grupa skonsolidowała się, wymyślono też nową nazwę. Czemu właśnie Exodus? Chcieli stać się „poszukiwaczami Ziemi Obiecanej". Oczywiście potraktujmy to metaforycznie – zadanie sprecyzowano klarownie: szukać nowych, oryginalnych brzmień, komponować utwory nacechowane pierwiastkami poezji, rocka, muzyki symfonicznej, wszystko w oparciu o klasykę. Zadanie niełatwe. Poprzeczka nie okazała się jednak za wysoka.

Gdy pod literami SBB kryło się hasło: „Szukaj-Burz-Buduj", Exodus odrzucał środkową część deklaracji, w swych poszukiwaniach i budowach dążąc uparcie do osiągnięcia wytyczonego celu.

Art-rock, czy też jak kto woli rock symfoniczny, w ich wykonaniu brzmiał przede wszystkim nowatorsko, nie raził nigdy archaicznością ani wtórnością.

Nim ukazał się pierwszy longplay, u Andrzeja Poniatowskiego (perkusista ex-Klanu) zrealizowali w krótkim czasie program „Nadzieje i niepokoje". Jego fragmenty usłyszeć można czasemi w Polskim Radiu. W marcu 1979 powstaje duża płyta *Ten najpiękniejszy dzień* (nakład 200 tys. egzemplarzy + 100 tys. – kasetą) z 20-minutową suitą, noszącą identyczny jak krążek tytuł. W dwa lata później przyszła *Supernova* o łącznym nakładzie 650 tys. egzemplarzy (z czego już 550 tys. sprzedano). Wydano także 5 singli. Tak pokrótce przedstawia się dorobek płytowy grupy. Jak na razie jest gotowy materiał na następny longplay, w planach (już konkretnych) 4 płyta długogrająca.

Pierwsze lata istnienia i działalności grupy Exodus przypadły młodzieży do gustu, lecz z chwilą zalewu mnożących się niczym grzyby po deszczu zespołów rockowych przeróżnych orientacji, autorzy *Supernovej* stali się jakby mniej zauważeni. Nastolatki krzywią się z lekka na słowo Exodus, a i panowie z czymś, co będzie kiedyś wąsami, reagują podobnie. Dlaczego? Czyżby grupa miała swe najlepsze lata już za sobą? Zadaję to kłopotliwe nieco pytanie liderowi zespołu.

Przyczyny zaistniałego stanu rzeczy wydają się być złożone i raczej niezależne od piątki muzyków. Sytuacja jest niestety taka, że ciągłe dojście do radia ma obecnie tylko pewna część zespołów. One to niezmiennie królują na antenie i one są lansowane. W ten sposób kształtuje się gusty jeszcze przecież nie w pełni ukształtowane. Tak rodzi się moda. Żenujący często poziom artystyczny nie jest – a szkoda – przeszkodą, by iść na koncert. Byle głośniej, byle więcej łomotu i wygibesów – byle jak. Ceny biletów są coraz mniej dostępne dla niejednej kieszeni. Chodzą więc dzieci (granica wieku publiczności rockowej obniża się coraz bardziej), których rodzice skłonni są wydać lekką ręką niemałą kwotę pieniędzy na zachcianki swoich milusińskich.

Exodus zna swoją wartość. Im nie zależy już teraz na wielkiej popularności, gdyż taka popularność jest tania, preferują więc granie bardziej kameralne, nie w halach, a raczej w klubach. Znacznie ograniczyli ilość występów (obecnie średnio 10 miesięcznie), większą radość sprawiają próby – wspólne tworzenie. Dla Andrzeja bardziej liczy się słuchacz nastawiający świadomie adapter z ich wybraną płytą w pieleszach domowych, a unikający dusznych, przeładowanych sal – z przyczyn wyżej wymienionych. Takich ludzi, na szczęście, nie brak. Czyli odejście w cień jest tylko pozorne.

Jak wspomniałem, opracowany został materiał na kolejny krążek. Tytuł roboczy albumu: *Hazard*. Grupa nagrała prawie dwa razy tyle muzyki, niż po obu stronach pomieścić może czarna płaszczyzna. W realizacji uczestniczył gitarzysta Marek Wójcicki, z którym Exodus zamierza współpracować przy następnych przedsięwzięciach artystycznych. Jaka będzie muzyka firmowana tak frapującym tytułem? Tego dokładnie sami nie wiedzą, gdyż z ilości „tworzywa" wykroić by można longplay nieco komercyjny w swej treści lub też, co wolą, a co nie tylko od nich zależy – przypominający ich dawne kompozycje, a zarazem nowatorski. Tu mój rozmówca zapewnia, że (co jest rzadkością w rodzimej fonografii) jakość dźwięku będzie naprawdę bardzo dobra, gwarantujące odbiór, jakiego wszyscy byśmy sobie życzyli. Podziękowania w imieniu zespołu kieruję pod adresem reżyserów dźwięku: Wojciecha Przybylskiego i Jarosława Regulskiego.

Pamiętamy – przez okres 7 lat nikt nie ubył, obyło się bez rotacji, wzajemnych pretensji. W Exodusie zawsze panowała atmosfera pracy, będącej jednocześnie przyjemnością, frajdą z ciągłego poszukiwania „Ziemi Obiecanej", w dużej części już odkrytej, lecz... że rozległa to Ziemia, kto wie ile dostarczy jeszcze przeżyć? I dlatego chłopcy z Exodusu zapraszają do wspólnej wędrówki muzycznej.

Szóstka już obecnie dużo myśli nad tym, co znaleźć się winno na kolejnej płycie. Andrzej Puczyński twierdzi, że będzie to fuzja z muzyką elektroniczną, muzyką – dodajmy – nieskomputeryzowaną, bez wszelkich urządzeń typu „automatyczny perkusista".

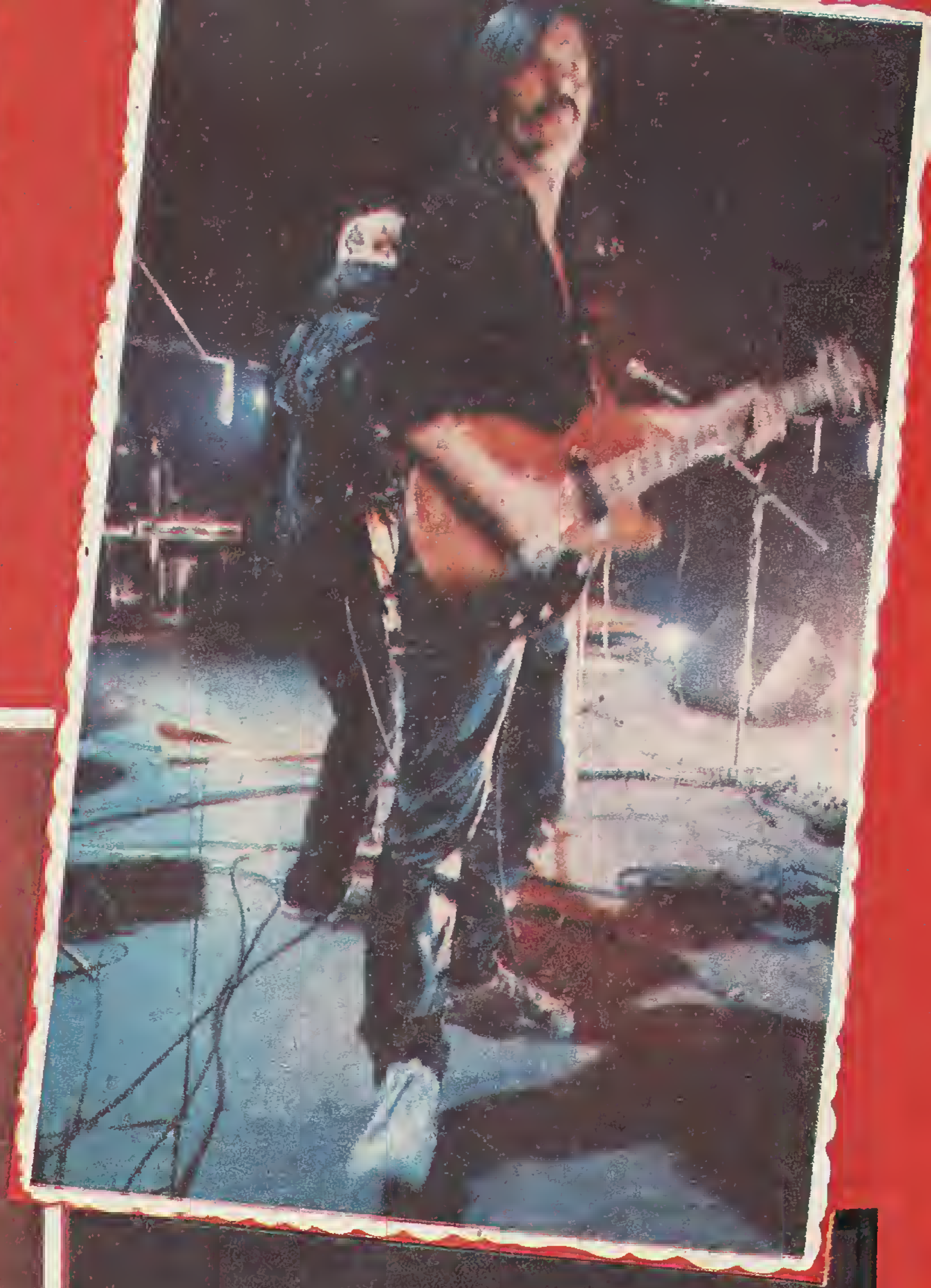
A malkontentów owładniętych wywrzeszczanymi tekstami, negującymi co się da, zapraszam do wspólnego z Exodusem poszukiwania. Bo dość mądrze zabrzmiało posłyszane gdzieś zdanie: *Kiedy mi smutno, puszczam sobie płytę Exodusu.* Fakt, słuchając ich nagrań łatwiej o refleksyjny nastrój, głębię emocji i optymizm jednocześnie. I chyba jest to kolejny dowód, że muzyka rockowa może inspirować prawdziwe przeżycia artystyczne.

PIOTR CZESŁAW BARANOWSKI









EXODUS

MM



Zdjęcia: MIROSŁAW MAKOWSKI

ŚPIEWAĆ KAŻDY MOŻE

Publiczne stwierdzenie Jerzego Stuhra na Festiwalu w Opolu przed kilkoma laty zrobiło wielką furorę. Istotnie, przysłuchując się produkcjom rozmaitych wokalistów próbujących swych sił w różnych gatunkach muzycznych, nie sposób nie przyznać racji, iż *śpiewać każdy może, trochę lepiej lub gorzej*, co Stuhr z niemałym trudem sam wyśpiewał do mikrofonu. A prawdziwe talenty są nieustannie poszukiwane.

Kandydat na dobrego wokalistę, piosenkarza czy śpiewaka może przecież w aktualnym systemie kształcenia zdobyć indeks w Akademii Muzycznej nie znając nawet nut. Trzeba mieć tylko dobry głos.



Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie tradycyjnie już na kilka tygodni przed egzaminami wstępnymi organizuje konsultacje dla kandydatów na studentów. Dwa razy w tygodniu dyżurują tu najlepsi wykładowcy wydziału, wystarczy zadzwonić, umówić się, a nawet można przyjść tak po prostu, z ulicy i zasięgnąć fachowej porady. Nic to nie kosztuje, jedynie trochę odwagi ze strony delikwenta.

Zainteresowanie konsultacjami według opinii wykładowców jest dosyć duże, co w praktyce oznacza, iż w ciągu mniej więcej dwóch miesięcy przewinie się przez sale wydziału kilkadziesiąt osób. Może więc jednak reklama całego przedsięwzięcia nie jest najlepsza. Co na przykład wie przeciętny maturzysta z liceum oddalonego od Warszawy o warunkach stawianych podczas egzaminów wstępnych do uczelni artystycznych, nie tylko Akademii Muzycznej? Z reguły niewiele. A jednak, kto naprawdę chce studiować, kto założył to w swoich planach od dawna, ten z pewnością trafi na ulicę Okólnik 2.

Na konsultacje przyjeżdża bardzo różna młodzież, nierzadko z tzw. prowincji. Ludzie już po maturze, jednak młodzi, ciągle marzący o karierze artystycznej, ale i tacy, którzy dopiero ukończą szkołę średnią. Rzecz charakterystyczna – w większości są to kandydaci, którzy nie mieli żadnych kontaktów z muzyką lub był to kontakt naprawdę minimalny. Ot, po prostu kiedyś zaczęli uczyć się grać na pianinie czy gitarze, ale z różnych powodów naukę przerwali.

Czasami rezygnują już w trakcie spotkania z pedagogiem. Ten widząc na przykład, że delikwent nie przygotował na spotkanie żadnego repertuaru, prosi o dokonanie wyboru pewnych propozycji razem ze studentem Akademii. Niestety, do ponownego spotkania nie dochodzi. Zdarza się jednak i tak, że ci, którzy decydują się sprawdzić jeszcze przed egzaminem, prezentują – jak mówią wykładowcy – ciekawy głos i wtedy ich życzliwa rada ma służyć zachęcie, by się nie bać, by spróbować szczęścia na egzaminie.

Przychodzą do Akademii z różnymi doświadczeniami. Na ogół z takimi, które – jeśli zdecydują się na studia – będą im przeszkadzać. Spora grupa kandydatów ma za sobą śpiewanie w rozmaitych chórach, a wiadomo, że ten rodzaj uprawiania muzyki wymaga dyscypliny, umiejętności podporządkowania się zespołowi, wręcz wyciszenia swego głosu. Postawieni samotnie przed fortepianem, mają więc kłopoty z umiejętnością zaprezentowania w pełni walorów swych strun głosowych. Są też i tacy, którzy przed przyjściem do Akademii osiągnęli amatorskie sukcesy piosenkarskie. Prezentują więc swoistą modulację głosu, charakterystyczną wibrację, która drażni pedagogów. Szkoła jest bowiem zdania, że najpierw trzeba zdobyć solidny warsztat, a dopiero potem zdecydować się na określony rodzaj śpiewania.

Obie strony są jednak zgodne: konsultacje spełniają swoją rolę. Pedagodzy więc nie żałują swojego czasu, gdyż nie wiadomo, kiedy objawić się może naprawdę wielki talent, kandydaci zaś też nie, gdyż pierwsze wejście do szkoły przede wszystkim pomaga im przełamać tremę. A tych najlepszych utwierdza w przekonaniu, że warto próbować dalej.



Liczy się jednak egzamin. Co roku Wydział Wokalno-Aktorski warszawskiej uczelni rozdziela między najlepszych około 10 indeksów. Kandydatów zgłasza się oczywiście znacznie więcej. Kiedyś było ich 6–7 na jedno miejsce, obecnie liczba ta zmniejszyła się o połowę. Dlaczego? Nikt tego dokładnie nie wie. Może jest to odbicie aktualnego trendu wśród młodzieży coraz częściej głoszącej, że studiowanie się nie opłaca?

Smak konkurencji, nieodłączny dla tego zawodu, poznaje się zatem już podczas egzaminów wstępnych. Ale nie jest to chyba aż tak ostra rywalizacja, jak sobie niektórzy wyobrażają. Nie można powiedzieć, że odpadają ci niezwykle utalentowani tylko dlatego, że uczelnia ściśle trzyma się określonych z góry limitów rekrutacyjnych. Kto ma tzw. naturalne warunki, ten z pewnością dostanie indeks. Istnieje wszakże naturalna tendencja do utrzymania proporcji między poszczególnymi rodzajami głosów. Co roku na egzamin zgłasza się duża liczba dziewcząt – sopranów i w tej kategorii selekcja jest rzeczywiście najbardziej ostra. Ale w chwili obecnej ogromnie poszukiwane są głosy niskie – mezzosoprany, basy i ci kandydaci mogą liczyć na większą życzliwość egzaminacyjnego ciała. Talenty, rzecz to dziwna, chadzają parami. Przez kilka lat na przykład gwałtownie poszukiwano tenorów, na którymś z kolei egzaminie obrodziły one w ogromnej obfitości. I znów pojawiło się to częste pytanie – czy można przyjąć wszystkich, skoro rynek muzyczny rządzi się określonymi prawami i trzeba kształcić stosownie do jego potrzeb.

A potrzeby są ogromne. Nie ma instytucji muzycznej, która nie zgłaszałaby potrzeb kadrowych. Opery, teatry muzyczne, filharmonie ciągle poszukują śpiewaków, rozmaite chóry są zdekompletowane, a i inne gatunki muzyczne wchłaniają każdego profesjonalistę lub choćby utalentowanego amatora. Wydaje się jednak, że akademia pragnie utrzymać swój określony tradycją poziom i profil kształcenia. Ci, którzy zdobędą już upragniony indeks, marzą przede wszystkim o karierze wielkiego solisty. Niestety, jest ona zastrzeżona tylko dla nielicznych. Kto jednak o tym pamięta przystępując do egzaminacyjnej próby?



Od egzaminu zresztą do początków zawodowego startu droga daleka.

Nie da się ukryć, że ci, którzy dostali się na uczelnię mimo braków w wykształceniu muzycznym, są traktowani z większą rezerwą przez wykładowców. Raz, że kształcąc głos muszą nadrabiać swe braki ucząc się często rzeczy podstawowych, od klucza wiolinowego poczynając. Dwa, że kształtowanie każdego wokalisty to przecież nie tylko praca nad jego strunami głosowymi, ale także rozwijanie osobowości. Tu zatem również przydaje się ogólna kultura muzyczna, czy w ogóle znajomość kultury, a więc i tych dziedzin sztuki, które pozornie z muzyką mają kontakt niewielki.

Trzeba więc szybko nadrabiać braki. Pierwszy i drugi rok są zazwyczaj decydujące, choć trzeba dużo cierpliwości. Czasami rozwój następuje szybko, czasem bardzo powoli acz systematycznie, a bywa też i tak, że student przez dwa lub trzy semestry nie czyni żadnych postępów, aż nagle coś się w nim otwiera i widać, że praca włożona w ciągu minionych miesięcy nie poszła na marne.

Doświadczeni pedagodzy, a jest ich na tym wydziale znakomita większość, mogą godzinami snuć opowieści o rozmaitych przypadkach ze swej kariery dydaktycznej. Oczywiście bez nazwisk obecnych i dawnych studentów, bo są to często sprawy bardzo delikatne. Oczywiste, że pedagog musi uczyć umiejętności bycia na scenie, pracy na rolą, ale i zachowania się na estradzie. Zrozumiałe także, że wybitny artysta może podpowiedzieć młodemu adeptowi, jak wykreować własną osobowość przekazując różne rady, łącznie z doborem fryzury, makijażu czy sposobu ubioru. Ale bywa i tak, że w indywidualnych kontaktach trzeba uczyć pewnych elementarnych zasad kultury, przekonywać, iż od tego, jaki jest na co dzień, zależy to, jakim będzie artystą. Ostatnimi czasy u niektórych studentów daje się również zauważyć i pewne zniechęcenie, brak ambicji, by osiągać najlepsze rezultaty. Czy opłaca się zostać wzorowym studentem, skoro nie mamy perspektyw ani zawodowych, ani osobistych – pytają studenci. Doświadczony artysta wie wszakże, że sukces osiągną w sztuce tylko ci, którzy chcą być najlepsi. I to pragnienie także trzeba wynieść z uczelni.

Ten rodzaj kształtowania charakteru, niezależny jak gdyby od rozwijania warsztatu śpiewaka, może zakończyć się powodzeniem tylko wówczas, gdy student zrozumie, iż musi zaufać swemu pedagogowi. Zaufanie jest zatem niezbędne. Ale i tym łatwiejsze do osiągnięcia, że tak jak w niewielu już dziedzinach kształcenia, tak tu właśnie zachował się stary, dobrze sprawdzony układ: mistrz i uczeń. Cały program nauczania opiera się na tej relacji, na indywidualnych kontaktach pedagoga i jego studenta, i że dzięki temu ów mistrz może przekazywać swym następcom wiedzę ogólną i szczegółową, wiedzę praktyczną, teoretyczną i tę życiową.

Ale należy też pamiętać i o tym, że szkoła nigdy nie wypuszcza „gotowych" artystów. Pokazuje jedynie pewną drogę, po której należy kroczyć. Prowadzi za rękę, ale w pewnym momencie trzeba zacząć pracować samemu. Tak jest w każdej sztuce.

Czy uczelnia dobrze przygotowuje do samodzielności artystycznej? To już zupełnie inna sprawa. Ten tekst nie był przecież poświęcony ocenie programów nauczania, jakości warsztatu, jaki szkoła daje wokalistom i szansom na mocny start zawodowy. Na razie przecież zakończyły się egzaminy. Ci, którzy zdobyli indeks i spora grupa tych, którym się nie powiodło, ciągle marzą, że mimo wszystko im właśnie przypadnie w udziale wielka kariera. Śpiewać każdy może.

JACEK MARCZYŃSKI

Moją pierwszą reakcją było uczucie prawdziwej ulgi, że to już się skończyło. Znajdowaliśmy się pod tak wielką presją, iż mieliśmy wrażenie jakby zdjęto nam z pleców ciężar.

Tymi słowami Ann Lennox skwitowała rozpadnięcie się The Tourists na jesieni 1980 roku – zespołu, w którym była nie tylko wokalistką, ale i na pierwszy rzut oka pierwszoplanową osobistością, skupiającą uwagę publiczności, decydującą o dramaturgii i atrakcyjności koncertów. Pozostali muzycy wydawali się zaledwie dodatkiem do szczupłej, jasnowłosej dziewczyny o wyrazistych rysach twarzy. W rzeczywistości było jednak inaczej. Absolutną kontrolę nad The Tourists sprawował Peet Coombes – także wokalista, ale nade wszystko autor wszystkich niemal utworów. Niemal, gdyż niekiedy zdarzało mu się zaakceptować i włączyć do repertuaru kompozycje Lennox czy innego członka zespołu – Dave'a Stewarta. Można je zliczyć na palcach jednej ręki – jak na trzy płyty długogrające to niewiele.

The Tourists, choć aprobowani przez słuchaczy, nie należeli do grona faworytów prasy muzycznej. U schyłku lat siedemdziesiątych, kiedy wręcz obowiązkowe było deklarowanie się bądź to po stronie starego, bądź nowego rocka – po stronie Pink Floyd lub Sex Pistols – oni wybrali środkowy nurt, wywodzący się w dużej mierze od amerykańskich formacji The Byrds i Jefferson Airplane, ale również i z rodzimej tradycji muzyki pop. Nieuchronnie zarzucano im, że odgrzewają dawno umarłe i skompromitowane do cna kierunki sprzed dekady, lecz prawdziwa krytyczna wrzawa podniosła się po opublikowaniu latem 1979 roku singla zawierającego własną wersję przeboju Dusty Springfield *I Only Wanna Be With You*. Do tego momentu zespół był tylko podszczypywany przez złośliwców – odtąd szydzono już z niego otwarcie.

Pomimo że kolejne płyty rozchodziły się w całkiem przyzwoitych nakładach – co wyraźnie wskazywało na rodzące się zapotrzebowanie na bardziej melodyjny, mniej agresywny rock – nieprzerwane ataki prasy nie ułatwiały życia i działalności The Tourists, którzy z drugiej strony prowadzili ustawiczną wojnę z firmą Logo, chcącą skłonić ich do grania muzyki dyskotekowej. Po wyczerpujących utarczkach prawnych przeszli wreszcie pod opiekę RCA i wydali tam trzeci – jak się miało niebawem okazać – ostatni album *Luminous Basement*.

Przyjrzyjmy się bliżej tej płycie, jest ona bowiem najbardziej chyba reprezentatywna dla eklektycznego, a jednak nie pozbawionego indywidualnego rysu stylu zespołu. Wpływ muzyki lat sześćdziesiątych nie podlega dyskusji. Gęsta faktura gitarowa w większości utworów jako żywo przypomina aranżacje będące znakiem rozpoznawczym The Byrds, ale pojawiają się tu także pewne elementy utożsamiane z nową falą, jak np. brzmienie organów kojarzące się (wszystkim, którzy nie pamiętają grup amerykańskich Sam The Sham And The Pharoahs czy Question Mark And The Mysterians) z Elvisem Costello, a szczególnie – z Blondie. Nawet śpiew Lennox chwilami wręcz upodabnia się do maniery wypracowanej przez Debbie Harry, zwłaszcza w *Don't Say I Love You So*, należącym do tej samej rodziny co *Denis* z repertuaru Blondie. Z drugiej strony kompozycje Coombesa kierują wokalistkę także i w stronę Grace Slick z Jefferson Airplane *(Talk To Me, Time Drags So Slow)*. Jedynym utworem olerującym rzetelną próbkę jej prawdziwych możliwości głosowych jest spokojny, przesycony melancholią *One Step Nearer The Edge*. Wyróżnia się on wśród reszty materiału utrwalonego na płycie bardziej przestrzenną aranżacją, sugestywną pulsacją oraz ustawieniem planów dźwiękowych, zwłaszcza wokalnych z charakterystycznym powtarzaniem niczym echo strzępów tekstu w tle. Innymi słowy, daje on przedsmak Eurythmics.

Nietrudno się domyślić, że *One Step* napisany został przez Lennox. Świadczy on, że już w 1980 roku była ona świadoma swoich umiejętności i talentu – z drugiej strony, wypracowana przez Coombesa formuła The Tourists krępowała ich swobodny rozwój. I z tego też powodu rozwiązanie zespołu przyjęła jako błogosławieństwo. Wraz z nią pozostał jej przyjaciel, Dave Stewart, który na *Luminous Basement* umieścił tylko pastisz rhythm and bluesowych utworów The Rolling Stones rocznik 1964 – *Let's Take A Walk*. Nie mogąc zrealizować swoich pomysłów gdzie indziej, nagrywał je na domowym magnetofonie. Kilometry gromadzonych przez całe lata taśm utworzyły prawdziwe archiwum kompozytorskie, skąd obje oblicie czerpali budując repertuar Eurythmics.

Nauczeni przykrym doświadczeniem, postanowili własnej formacji nadać inny charakter: oboje, naturalnie, stanowili jej trzon, lecz inni muzycy mieli być angażowani wyłącznie do okresowej współpracy. W połowie 1981 roku Lennox i Stewart udali się do RFN na zaproszenie Conny Planka i w jego studio przystąpili do pracy nad pierwszą płytą długogrającą – *In The Garden*. Do nagrań pozyskali tak renomowanych muzyków jak Holger Czukay i Jaki Liebezeit z Can, Robert Görl z D.A.F.,

Clem Burke z Blondie oraz Sir Timothy Wheater i Marcus Stockhausen.

In The Garden jest, bez wątpienia, ważnym etapem w krystalizowaniu się osobowości Eurythmics – przynosi obietnicę przyszłych dokonań, ale trudne do całkowitego wykorzenienia okazały się nawyki nabyte podczas lat spędzonych w The Tourists; ponadto, w niektórych utworach wyraźnie odcisnął się wpływ zachodnioniemieckiego rocka elektronicznego, czemu się zresztą nie należy dziwić. Trudno powiedzieć, aby elementy te stopiły się w nową, autonomiczną wartość – co więcej, po uważnym wysłuchaniu płyty rodzi się podejrzenie, że praca w studiu Planka polegała raczej na nieustannym eksperymentowaniu niż na realizowaniu z góry założonego programu.

Wstępny krok został jednak uczyniony – trzeba było myśleć o następnych. Niestety, podczas wyczerpującego tournée promocyjnego na przełomie lat 1981 i 1982 Stewartowi odnowiła się dawna kontuzja płuca i musiał poddać się operacji, zaś Lennox przeżyła załamanie nerwowe. Trudów trasy nie wytrzymał również ich wzajemny związek i w efekcie sprawa Eurythmics utknęła w martwym punkcie. Jednakże w okresie rekonwalescencji – pierwszym solidnym wypoczynku od chwili rozwiązania się The Tourists – Stewart skomponował i nagrał kilka utworów i puścił je przez telefon byłej partnerce. Wczesną wiosną oboje przystąpili do pracy nad nimi – nowa płyta miała nosić tytuł *Sweet Dreams (Are Made Of This)*. Po trzech singlach wydanych między marcem a wrześniem *(This Is The House, The Walk i Love Is A Stranger)* dopiero tytułowy utwór albumu, wsparty efektownym teledyskiem, zwrócił uwagę szerszej publiczności i utorował zespołowi drogę do najwyższych pozycji na listach przebojów.

Eurythmics w końcu odnaleźli swój indywidualny, natychmiast rozpoznawalny styl, polegający – mówiąc najogólniej – na wykorzystaniu naturalnych predyspozycji Lennox do kojarzącego się nieco z murzyńskimi wokalistkami operowania głosem i zderzeniu tego z brzmieniem nowoczesnego elektronicznego instrumentarium. W odróżnieniu jednak od innych, pokrewnych im nieco wykonawców adaptujących elementy muzyki soul czy disco – choćby nie istniejącego od roku duetu Yazoo – Stewart programuje syntezatory tak, by przypominały grę tradycyjnych instrumentów, jakie też zresztą wprowadza w dwojakim celu: żeby wzbogacić warstwę harmoniczną i zaakcentować klimat danego utworu. Na przykład w *This Is The House* trąbka budzi pewne skojarzenia hispanoamerykańskie, natomiast w zamknięciu *The Walk* jej dźwięki potęgują wyrażone w tekście uczucie pustki i samotności. Nawiasem mówiąc ta tematyka dominuje w tekstach pisanych przez Lennox – odbijają się w nich stany lękowe i depresje, które przeżywała po załamaniu nerwowym.

Dwie skrajności w repertuarze Eurythmics reprezentują na płycie: *I've An Angel* nawiązujący do komercyjnej produkcji dyskotekowej, dający próbkę nie tylko rozpiętości głosu wokalistki, ale i jej umiejętności jako flecistki oraz *This City Never Sleeps* o stonowanej ekspresji i niezwykle oszczędnej aranżacji z wyeksponowanym, pulsującym niczym tętno basem i naturalnymi efektami przejeżdżającego metra. Pewnym wyjątkiem jest natomiast *Wrap It Up* – interpretacja kompozycji Isaaca Hayesa, rozpisana jak gdyby na żeński zespół wokalny. Jeśli pominąć *This City Never Sleeps*, te właśnie utwory (oraz zupełnie nie pasujący do całości *Jennifer)* powodują, że *Sweet Dreams (Are Made Of This)* nie stanowi propozycji stylistycznie doskonałej. Znać jeszcze – choć w stopniu szczątkowym – ślady końcowych poszukiwań i eksperymentów. Złośliwie można to ująć w następujący sposób: Stewart opanował do perfekcji alfabet rozwiązań typowych dla czarnej muzyki, przefiltrował je przez komputer i syntezatory, ale nie dokonał jeszcze ostatecznej selekcji, które z nich mają na dobre wejść do katalogu Eurythmics. Jednakże z drugiej strony, napisał kilka klasycznych pozycji, by wymienić tylko tytułową oraz *I Could Give You A Mirror, The Walk* czy *Somebody Told Me* – one też doczekały się rozwinięcia na wydanej jesienią 1983 roku płycie *Touch*.

Duet Lennox–Stewart pozostał wierny początkowym założeniom dotyczącym współpracy z innymi muzykami. Podczas lutowego tournée w zespole występowali Clem Burke (dr), Edi Reader z The Gang Of Four (perc), Mickey Gallagher z Blockheads (instr. kl.) – latem nastąpiła całkowita zmiana i poszerzenie składu: Vic Martin (synt), Pete Phipps (dr), Dean Garcia (b), Dick Cuthell (tp, flg, co), Martin Dobson (s) oraz żeńskie trio wokalne The Croquettes. Przed sześciomiesięczną trasą koncertową wiodącą przez wszystkie kontynenty, w grudniu – a więc już po wydaniu *Touch* – miało miejsce następne przegrupowanie. Z „weteranów" ostał się tylko Garcia, przybyli zaś Olle Rono (dr), Pat Seymour (instr. kl.), David Plews (tp) i Molly Duncan (s).

Sweet Dreams (Are Made Of This), album mimo moich uwag udany, przyniósł Eurythmics zasłużony sukces, natomiast *Touch* wprowadził ich do rockowego panteonu lat osiemdziesiątych. Płyta odznacza się idealnymi proporcjami w doborze i zestawieniu utworów oraz niesłychanie rzadko spotykaną stylistyczną jednolitością przy sporej różnorodności materiału muzycznego. Znaleźć tutaj można zarówno przeboje przedniej marki, jak *Here Comes The Rain Again* z bogatą aranżacją rozpisaną na instrumenty elektroniczne i zespół smyczkowy, czy *Who's That Girl* ze zręcznie plecioną figurą basową z *Daddy Cool* Boney M. – ale i ściszoną, rozbudowaną kompozycją *Paint A Rumour* o długiej, hipnotycznej ekspozycji, w drugiej części wprowadzającej przez chwilę dyskretne orientalne ozdobniki, by nagle eksplodować dźwiękami sekcji dętej jakby w nagraniu uczestniczył Herb Alpert i Tijuana Brass i wreszcie zakończyć się elektronicznym paplaniem á la robot Artoo-Detoo z filmu *Gwiezdne* wojny.

Chociaż *Touch* oferuje między innymi piosenkę utrzymaną w rytmie calypso *(Right By Your Side)* czy utwór odwołujący się do bluesowej tradycji *(Regrets)*, dominuje na nim wpływ soulu, co trochę usprawiedliwia moją wcześniejszą drobną złośliwość pod adresem Stewarta. Nie jest to jednak zarzut, gdyż ani przez chwilę nie obcujemy z imitacją. Wręcz przeciwnie: z wyjątkowo inteligentnym, pełnym inwencji przetworzeniem osiągnięć czarnych muzyków, w rezultacie czego powstała nowa wartość.

Eurythmics są następnym ogniwem w ewolucji gatunku pop i należy się spodziewać, iż wkrótce doczekają się całego legionu naśladowców, podobnie jak Ultravox po sukcesie albumu *Vienna*. Nie chciałbym dalej rozwodzić się nad tą analogią, obawiam się jednak, że zespół doszedł wraz z *Touch* do punktu, którego przekroczenie okaże się niepodobieństwem, wymagać bowiem będzie ryzykownego przewartościowania całej twórczości. Jakkolwiek się nie stanie w przyszłości, dziś należy on do niezwykle szczupłego grona wykonawców o natychmiast rozpoznawalnym brzmieniu i stylu. A o to w pierwszej połowie bieżącej dekady coraz trudniej.

JERZY A. RZEWUSKI



OD THE TOURISTS DO EURYTHMICS

WYBRANA DYSKOGRAFIA

The Tourists

The Tourists **(Logo, 1979)**
Reality Effect **(Logo, 1980)**
Luminous Basement **(RCA, 1980)**

Eurythmics

In The Garden **(RCA, 1981)**
Sweet Dreams (Are Made Of This) **(RCA, 1983)**
Touch **(RCA, 1983)**

TRIUMF ROCKA?

Tak naprawdę, historia tego gatunku w muzyce radzieckiej zaczęła się w latach siedemdziesiątych. Powstawać zaczęły w Związku Radzieckim zespoły, które w odróżnieniu od już istniejących nie poprzestawały na kopiowaniu zachodnich hitów, a tworzyły własną, oryginalną muzykę. Wymieniłbym tu przede wszystkim takie grupy, jak Skomorochy, Maszyna Czasu, czy Sankt-Petersburg. Tak one, jak i wiele innych były zespołami amatorskimi. Wśród profesjonalistów przeważały wówczas na estradzie radzieckiej tzw. WIA (zespoły wokalno-instrumentalne), będące pewnym wariantem kompromisowym między rockiem a tradycyjną produkcją estradową, czyli tradycyjną piosenką. Pod koniec lat siedemdziesiątych zaczęto organizować w ZSRR pierwsze festiwale muzyki rockowej, zaś amatorskie zespoły rockowe wyruszyły na pierwsze występy gościnne po kraju. I właśnie jeden z takich festiwali dokonał przełomu w historii radzieckiego rocka. Festiwal odbył się w marcu 1980 roku w Tbilisi. Tam właśnie miała miejsce konfrontacja rywali: WIA i zespołów rockowych. Truizmem będzie stwierdzenie, że zwycięstwo przypadło w udziale tym ostatnim – zdobyły przychylność zarówno publiczności, jak i jurorów. Wyniki tbiliskiego festiwalu odbiły się szerokim echem w prasie, zaś najpopularniejsze z grup przeszły do kategorii zespołów zawodowych.

★

Pod egidą radzieckiej estrady występuje dziś ponad 200 zawodowych zespołów rockowych. Jednak do „pierwszej ligi" zaliczyłbym nie więcej niż dziesięć. Oto ich krótka charakterystyka.

Przeważająca większość uprawia hard-rock: estońskie grupy Magnetic Band i Music Safes, leningradzcy Ziemlanie, moskiewskie zespoły Araks (który ostatnio zmienił nazwę na Feniks) oraz Cruise. Muzycznie wyróżniają się spośród nich bezwzględnie obydwa zespoły estońskie. Ale to i tak zaledwie wierzchołek góry lodowej, podstawę której stanowi wiele dziesiątków hard-rockerów z prowincjonalnych filharmonii.

Innym popularnym stylem jest „art-rock", zwany też niekiedy „techno-rockiem". Najlepszymi jego reprezentantami są moskiewski Autograf i sybaryjski Dialog. Ich suity i inne większe formy o rozbudowanych fragmentach instrumentalnych urozmaicane bywają feerycznym show laserowym. Nader przychylnie pisał o Autografie angielski „New Musical Express", porównując go do grupy Genesis. Powstały jesienią 1979 roku Autograf jest najbardziej „utytułowanym" radzieckim zespołem rockowym: w tym roku odniósł on sukces, zdobywając pierwsze miejsce na Wszechzwiązkowym Konkursie Artystów Estrady, a latem – jako pierwszy spośród zespołów radzieckich – wyjechał za granicę na festiwal „Złoty Orfeusz" do Bułgarii.

Moskiewskie zespoły Karnawał, Dynamic i Woskriesienije uprawiają muzykę zbliżoną do „nowej fali". Wszystkie te grupy znajdują się pod wyraźnym wpływem muzyki reggae. Karnawał preferuje bardziej „ekscencjonalne" aranżacje, podczas gdy Dynamic skłania się ku rockowi tradycyjnemu, Woskriesienije zaś – ku muzyce funky. I chyba właśnie od tych grup – a szczególnie od zespołu Dynamic, kierowanego przez znakomitego gitarzystę Władimira Kuźmina, należy oczekiwać w przyszłości nowych, ciekawych dokonań.

Trochę na uboczu od pozostałych zespołów stoi Maszyna Czasu. Jej muzyka odznacza się melodyjnością, jak również częstym sięganiem do stylu retro. Można by ją przyrównać do amerykańskiego zespołu The Eagles. Często wykonuje piosenki Artemjewa, znane z nagrania przez zespół Bumerang w albumie *Metamorfozy*.

Z serii płyt „elektronicznych" najciekawszy jest longplay *Dychanije* młodego estońskiego kompozytora Swena Grunberga. Album ten uzyskał wysoką ocenę amerykańskiego pisma „Eurock". Krytycy podkreślili jego oryginalne brzmienie i odmienność od zachodnich kompozycji o podobnym charakterze. W ogóle trzeba stwierdzić, że estońska filia wytwórni „Melodia" nagrywa dużo estońskiego rocka: prawie wszyscy znaczniejsi wykonawcy rockowi tej republiki mają swoją bogatą dyskografię. Wyróżniłbym tu zespół Ruja (lieder – Rejn Rannap, absolwent konserwatorium), łączący energię rocka z wykonawczą wirtuozerią, grający utwory o znacznym stopniu dramatyzmu. Do wybitnych zaliczyłbym też grupę Rock-Hotel – estońskich pionierów rock-and-rolla (w której występuje Iwo Linna – oryginalny wokalista zespołu Apelsin). Ta grupa jednak jest świetna tylko w tradycyjnym repertuarze rockowym lat pięćdziesiątych.

In Spe – to symfoniczny zespół rockowy, porwany ideą syntetyzowania średniowiecznej muzyki cerkiewnej i świeckiej z współczesnymi brzmieniami rockowymi.

Wspomnieć jeszcze należy o dwóch albumach: pierwszy z nich to *Pieśni rosyjskie* Aleksandra Gradskiego – znanego wykonawcy pop-music, drugi to *NLO* Dawida Tuchmanowa z grupą Moskwa. Album Gradskiego to rockowa interpretacja konceptualna rosyjskiego folkloru – od najstarszych melodii ludów Rusi, aż po rewolucyjne pieśni z początku naszego wieku. *NLO* zaś to pierwsza próba Tuchmanowa (autora popularnych szlagierów – od ballad aż po disco) w repertuarze rockowym o stricte współczesnym brzmieniu.

★

Jak to się często zdarza, nowe prądy rodzą się przede wszystkim w środowisku amatorskim. I choć radziecka estrada amatorska poniosła ostatnio duże straty – po przekwalifikowaniu się najlepszych grup do kategorii zawodowców – jednak w ostatnim czasie ruch amatorski odżył na nowo. Oto więc kilka słów o tym ruchu.

W zasadzie wszystkie grupy reprezentują „nową falę". Gatunek ten zainteresował młodzież radziecką dopiero od niedawna. Pierwsze grupy, które zaczęły uprawiać ten styl, to estoński Propeller i leningradzkie Akwarium. Za stolicę „nowej fali" uważany jest obecnie Leningrad. Poza zespołem Akwarium (grającym modną muzykę afro i jazzową awangardę), powstało tam wiele ciekawych zespołów, jak na przykład Strannyje Igry i Manufaktura. Obie te grupy kładą duży nacisk na efekty wizualne swych programów. Zespoły Zoopark, Sekret i Kino grają przeważnie retro-rock, nie kopiując jednak starych numerów, a tworząc własne stylowe kompozycje.

Nadbałtyckie zespoły amatorskie nowej fali demonstrują programy bardzo „uteatralnione". Najbardziej charakterystyczne dla tego kierunku są: Kontora (satyryczny kabaret rockowy, wyśmiewający biurokratyzm i brak kultury), a także Turist – grupa studentów tallińskiej ASP, prezentująca ekscentryczny show z własnymi wideofilmami.

Najciekawszym z zespołów moskiewskich jest niewątpliwie Centr, łączący na estradzie poezję symbolistów rosyjskich z początku naszego stulecia, stroje i uczesania z lat trzydziestych oraz nerwowy rytm rocka ostatnich lat. Bardzo ciekawie zaprezentował się w bieżącym sezonie duet Tandem w bezbłędnie skonstruowanym programie „electro-pop-music".

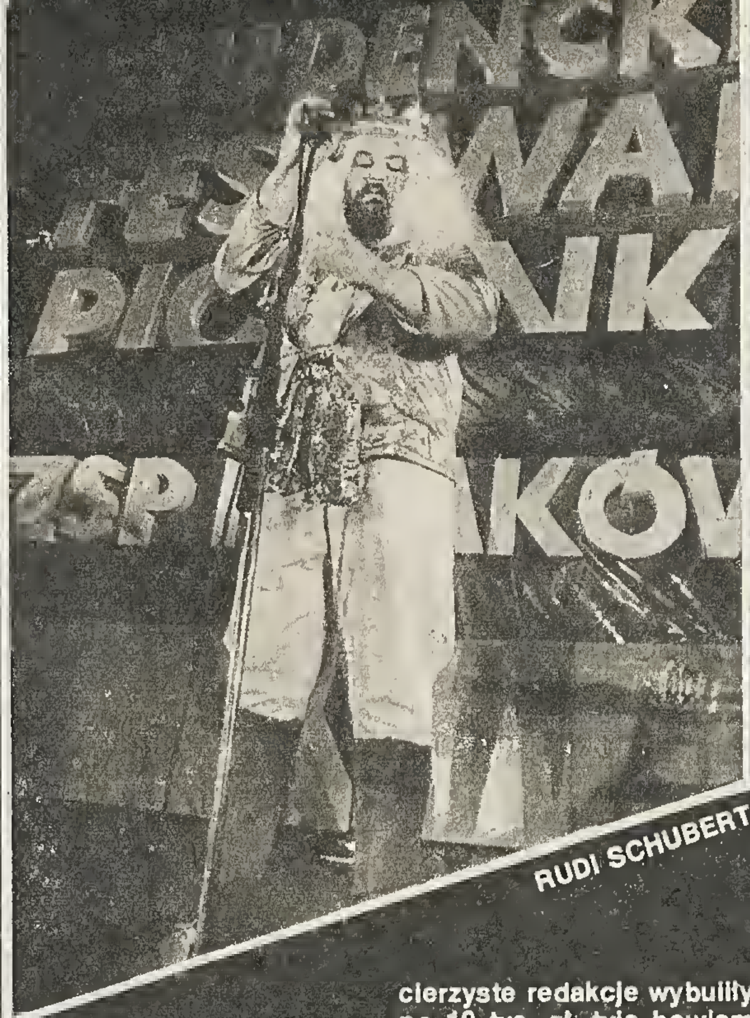
★

Popularność muzyki rockowej w ZSRR osiągnęła swój szczyt w latach 1980–81, a obecnie jakby powoli maleje. Jedną z przyczyn tego procesu jest ogólne odejście młodzieżowych gustów w stronę muzyki bardziej spokojnej (włoska pop-music i jej radziecki odpowiednik – Jurij Antonow). Drugim powodem jest pewien zastój w sferze zawodowych wykonawców rockowych, wywołany dominacją jednakowo brzmiących grup hard-rockowych. Także i wśród amatorów, odchodzących od „ciężkiego" rocka w kierunku nowych stylów gry, jak na razie brak jest nowych pomysłów.

Tym niemniej, jak nam się wydaje, nie ma podstaw do pesymizmu. Obiektywnie rzecz ujmując, radziecka muzyka rockowa charakteryzuje się coraz wyższym poziomem techniki oraz lepszym przygotowaniem zawodowym muzyków. I – co najważniejsze – do rocka przyszło nowe pokolenie dwudziestolatków, ze swymi ambicjami i z własną wizją świata. A przecież jeszcze przed trzema zaledwie laty średnia wieku uczestników festiwali rockowych wynosiła około trzydziestu lat. Estrada nabrała rumieńców, muzyka stała się bardziej zróżnicowana i urozmaicona: hard-rock – „nowa fala", „realiści" – romantycy... Rywalizacja zaś, jak wiadomo, rodzi nowe pomysły i nowych, uzdolnionych wykonawców...

ARTEM TROICKIJ
(APN specjalnie dla „MM")

GRUPA MAGNETIC BAND Z ESTONII



RUDI SCHUBERT

M. MAKOWSKI

JUBEL BUBEL

Wrażenie najbardziej zadowolonych (z siebie?) sprawiali jurorzy, zwłaszcza przewodniczący – Jan Poprawa, który gdzie tylko mógł, sławił festiwal i jego wysoki poziom. Na mniej uradowanych wyglądali wykonawcy i to zarówno zawodowcy zaproszeni do udziału w imprezach towarzyszących studenckiemu festiwalowi, jak i biorący udział w konkursie amatorzy. Pierwszym przeszkadzał wszechogarniający bałagan organizacyjny, drudzy mieli pretensje o traktowanie ich po macosze mu.

– *Wydaje się czasem* – powiedział mi jeden ze studenckich wykonawców (nawiasem mówiąc – później nagrodzony) – *że tegoroczne śpiewanie konkursowe jest tylko dodatkiem do jubileuszowej fety. Wbrew temu, że mówi się tu o nas jako o „podmiotach wykonawczych", czuję się raczej jak – może nawet i wykonawczy – przedmiot.*

Publiczność o festiwalu wyrażała się na ogół przychylnie, szczególnie że niewiele o nim wiedziała. Festiwalowe przesłuchania odbywały się w sali studenckiego klubu „Rotunda" o godz. 11-ej, która to pora – jak wszystkim wiadomo – jest wprost wymarzona dla ludzi pracy, spragnionych rozrywki, choćby i studenckiej. Z pewnością uradowały też krakowskich „centusiów" ceny biletów na festiwalowe imprezy. Gdyby ktoś uparł się „zaliczyć" je wszystkie, zapłaciłby 4 tys. zł. Jak się można było spodziewać, takich szaleńców nie było, co nie zdziwiło nikogo poza organizatorami, którzy z przykrością musieli przyznać, że festiwal znalazł się „pod kreską".

Niewyraźne miny mieli żurnaliści, za których macierzyste redakcje wybuliły po 10 tys. zł, tyle bowiem przedsiębiorczy studenci zażyczyli sobie za akredytację. Pomyśleli przy tym i o dziennikarzach studenckich, wspaniałomyślnie obniżając im koszt akredytacji o 2 tys. zł., czego jednak niewdzięcznicy nie potrafili docenić, przeklinając w żywy kamień wszystkich tych, którzy przyłożyli się do stworzenia im iście spartańskich warunków życia i pracy.

Koty za płoty

Festiwal, jak się rzekło, był jubileuszowy, a więc i fety spodziewano się godnej, tym bardziej że zapowiedzi brzmiały obiecująco. I tak, mogliśmy liczyć na trzy dni przesłuchań konkursowych i koncert laureatów, recitale Grupy Pod Budą, Elżbiety Wojnowskiej i Przemysława Gintrowskiego, nocny maraton kabaretowo-piosenkarski pod niezwykle oryginalnym tytułem „Jeszcze słychać wciąż śpiew...", trzy koncerty nazwane „Retrospektywami", mające przypomnieć wykonawców związanych ze studenckim festiwalem, i Światowy Festiwal Piosenki Uwalonej (czyli koncert z okazji przyznania grupie Wały Jagiellońskie „Złotej Płyty"), no i wreszcie – „Superfinał" z udziałem laureatów poprzednich festiwali, mocny akord, który miał nadać rozpęd imprezie choćby i na następne 20 lat.

Cóż można o tych wszystkich koncertach powiedzieć, poza tym, że odbyły się (poza recitalem Elżbiety Wojnowskiej, która przyjechała do Krakowa, ale.. bez muzyków)? Na „Retrospektywach" hala „Wisły" świeciła pustkami, czemu dziwić się nie można, jako że momenty, w których na estradzie zaczynało się dziać coś ciekawego należały do rzadkości. Kabareton był popisem indolencji reżyserskiej i feerią głupawych pomysłów Stanisława Zygmunta, jeszcze niedawno kreowanego na następcę Pietrzaka, jako że „i zaśpiewać umie i do śmiechu zagaić". Wały Jagiellońskie dostały zasłużoną „Złotą Płytę", dały niezły występ i chwała im za to, ale goście (poza Ewą Bem i Zbigniewem Wodeckim) zaprosili nieszczególnych. VOX odwalił chałturę, a na produkcje Andrzeja Zauchy i Grzegorza Markowskiego spuścić należy litościwie zasłonę milczenia. Recital Przemysława Gintrowskiego („Raport z oblężonego miasta") w żaden sposób nie da się na tych łamach opowiedzieć, choć szkoda, bo staje się on niekwestionowanym idolem środowiska studenckiego, z czego jednak nie wiadomo, czy należy się cieszyć, czy wręcz przeciwnie.

W sumie było raczej nudnawo i „niewypałowo". Pocieszaliśmy się tradycyjnie: pierwsze koty za płoty, potem drugie, trzecie. Wreszcie obowiązującym stało się załowanie: byle do „Superfinału".

Bez koncepcji

W koncercie tym zaprezentować się mieli laureaci wszystkich 20 festiwali. Już wcześniej było jednak wiadomo, że z różnych powodów nie zobaczymy w Krakowie m.in. Ewy Demarczyk, Zdzisławy Sośnickiej, Maryli Rodowicz, Bogdany Zagórskiej, Urszuli Sipińskiej. W ostatnich chwilach odwołał swój występ Kazimierz Grześkowiak. Czy jednak gdyby nawet wszyscy wymienieni wykonawcy zameldowali się na festiwalu, finał byłby rzeczywiście super? Bardzo wątpię.

Nie można przecież powiedzieć, że zupełnie w owym „Superfinale" brakowało tzw. nazwisk. Śpiewał wszak Marek Gechuta, były Wały Jagiellońskie, Kaczki z Nowej Paczki, Elżbieta Wojnowska, Leszek Wójtowicz. Brakowało jednak tego, co najważniejsze: koncepcji.

Koncert prowadził Bogusław Sobczuk, wspomagany przez Krzysztofa Litwina i Jarzego Fedorowicza. Hala „Wisły" to jednak nie „Piwnica pod Baranami" i ani przez chwilę cudownego „piwnicznego" nastroju nie udało się wytworzyć w tej obskurnej, źle przy tym nagłośnionej sali. Otrzymaliśmy składankę, której poszczególne numery poza tym, że w jakiś sposób wiązały się z historią studenckiej imprezy, nie były ze sobą połączone. Zupełnie nie sprawdzili się w „wiślanych" warunkach wykonawcy balladowi: ze spuszczonymi głowami schodzili z estrady Elżbieta Adamiak i Andrzej Poniedzielski, blade brawa otrzymał Grzegorz Tomczak i Andrzej Sikorowski. Na akceptację publiczności mógł liczyć jedynie gruby żart lub aluzja polityczna. A że jednych i drugich nie brakowało, więc co jakiś czas sala trzęsła się od śmiechu. Czy to jednak nie za mało, jak na „Superfinał"?

Bogusław Sobczuk (też członek jury) uskarżał się podczas koncertu na nieodpowiednie kierownictwo artystyczne festiwalu (a właściwie jego brak), co rzekomo w decydujący sposób wpłynęło na kształt imprezy. Może to prawda, ale i w samym „Superfinale" owego kierownictwa artystycznego nie można się było doszukać.

Krok w rock

Feta-fetą, ale na szczęście gdzieś na marginesie jubileuszu odbywały się normalne festiwalowe przesłuchania, podczas których nie brakowało ani ciekawych piosenek, ani interesujących wykonawców. Nie wygląda wprawdzie na to, by nowe pokolenie śpiewających studentów atakowało szeroką ławą (jak głosi Jan Poprawa), ale z pewnością np. o Jerzym Kotłuńskim z wrocławskiego OCIPCA, czy Wiesławie Tupaczewskim z Warszawy już wkrótce będzie bardzo głośno.

Częstokroć debiutujący w poważniejszej imprezie młodzi wykonawcy udowodnili, że nieobce jest im poczucie humoru, potrafią zdobyć się na krytykę obiegowych prawd i półprawd, a przy tym nie wchodzą na koturny, nie zbawiają świata 3-minutową piosenką, ani nie uprawiają wielkiej polityki na 4 akordach. Co nie znaczy, że wszyscy. I tym razem nie brakowało „młodych gniewnych" z gitarami – niestety pozbawionych talentu. Najlepsze wrażenie z tego grona pozostawili Wojciech Wiśniewski i Piotr Bukartyk.

Szacowna jury (członkami jego poza wyżej wymienionymi byli Lucjan Kaszycki, Jan Pietrzak, Jan Kanty-Pawluśkiewicz, Marek Grechuta, Andrzej Sikorowski, Jan Kaczmarek) i nagrodę przyznano Grzegorzowi Turnau z Krakowa – nie studentowi nawet, a uczniowi III klasy ogólniaka. Młodziutki piosenkarz wyśpiewał (i wygrał na fortepianie) ową nagrodę przy pomocy tekstów Witkacego, Baczyńskiego i Szekspira. Skąd my to znamy?

O ile śpiewanej poezji, choćby nie wiem jak wysoko nagradzanej, słuchacze zdają się mieć dosyć, to w wysokiej cenie znajduje się u studentów muzyka rockowa. Nieprzypadkowo tak często w swoich piosenkach nawiązywali do rocka, choćby nawet robili to z przymrużeniem oka. Wiesław Tupaczewski swą II nagrodę zawdzięcza – jak sam stwierdził – bliższej znajomości z produktami słowno-muzycznymi spółki Jan Borysewicz – Andrzej Mogielnicki, grupa W-asparal śpiewa o „małolacie twardej i niewzruszonej jak heavy metal", inny wyróżniony zespół, Toluś Party, zaprezentował utwór „Dorka, Dorka", będący górnośląską wersją „Jolki" Budki Suflera, a Ryszard Krauze z Łodzi wykonał „pierwszy krok w punk rock".

Zdaniem co starszych bywalców krakowskiego festiwalu, to wtargnięcie rocka do studenckiego repertuaru świadczy o zubożeniu intelektualnym środowiska akademickiego i zawężeniu przezeń kręgu obserwacji i penetracji społeczno-obyczajowej.

Inni twierdzą, że wręcz przeciwnie. Właśnie rock, a nie jakikolwiek inny rodzaj twórczości muzycznej oddaje dziś wiernie stan serc i umysłów młodej generacji Polaków. A że studentów stać jest przy tym na nutę ironii czy drwiny, to bardzo dobrze, bo znak to, że klapek na oczach nie mają. W przeciwieństwie do wielu osób związanych z krakowskim festiwalem.

KRZYSZTOF MASŁOŃ

Główne nagrody XX Studenckiego Festiwalu Piosenki:

I – Grzegorz Turnau z Krakowa

II – Wiesław Tupaczewski z Warszawy

III – ex aequo Piotr Bukartyk z Warszawy i Paweł Orkisz z Krakowa

Wyróżnienia festiwalowe:

Wojciech Wiśniewski z Warszawy

Mariusz Zadura i Andrzej Schab z Lublina

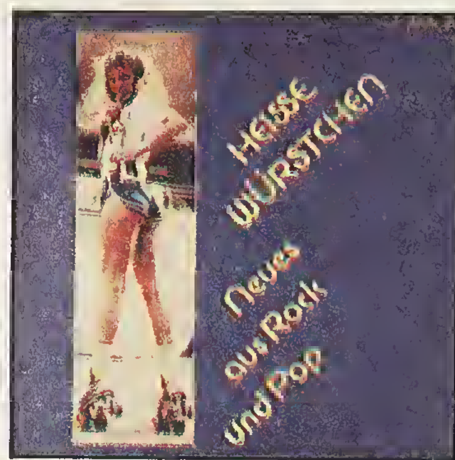
Zbigniew Zamachowski z Łodzi

IDZIE NOWE

Muzykę młodzieżową z NRD znamy od strony akademickich przyzwyczajeń formalnych, wyjątkowej staranności opracowania, bardzo wyszukanej zazwyczaj aranżacji. Jest to zarazem twórczość unikająca wyrazowej drapieżności rocka, jego ekspresji. Wykonawstwo wydaje się pozbawione należnej tej muzyce temperatury emocjonalnej, odrobiny swobody i spontaniczności. Można zresztą podejrzewać, że świadomość rockowej estetyki jest na estradzie młodzieżowej w NRD niewielka, co publiczności tamtejszej zdaje się jednak nie przeszkadzać. Wprost przeciwnie, obecny w nagraniach takich zespołów, jak Electra, Stern Melssen czy Karat nastrój namaszczenia i celebracji dodaje ich twórczości splendoru. Dowodów na to dostarcza książka Stefana Lascha *P.S. Beat Musik,* stawiająca wymienione zespoły na równi z przedstawicielami światowej czołówki rocka lat siedemdziesiątych – Pink Floyd czy Genesis.

Efektownie aranżowana, dość wyrafinowana formalnie jak na twórczość rozrywkową, mdława jednak muzyka rockowa rodem z NRD nie miała u nas nigdy wielu zwolenników. Odniosła jednak autentyczny sukces w kilku krajach Europy Zachodniej. Na rynku zachodnioniemieckim płyta zespołu Karat *Der blaue Planet* z powodzeniem konkurowała na przykład z nagraniami renomowanych wykonawców brytyjskich, takich jak Mike Oldfield czy Queen. Na wielu wykonawców sukces miał jednak wpływ negatywny: zaczęli oni bezmyślnie powielać sprawdzony przepis na międzynarodową popularność, nawet sam Karat nagrał płytę *Die sieben Wunder der Welt,* która jest repliką albumu wspomnianego wcześniej.

Stała się wszakże rzecz dziwna, niezupełnie zrozumiała dla obserwatora, który estradę młodzieżową w NRD podgląda z pewnego oddalenia, z rozproszoną uwagą. Z dnia na dzień pojawiło się na tamtejszym rynku rockowym wielu młodszych wykonawców, którzy z hałaśliwą pewnością siebie przewracają zastany porządek rzeczy do góry nogami: w huku gitarowych riffów upominają się o należną muzyce rockowej ekspresję. Czy przywracają jej jednak emocjonalną wiarygodność? Tego nie jestem pewien, bowiem nurt, o którym mowa zdominowały zespoły takie, jak Pankow i Keks; rockowym idiomem posługują się one z dużą dozą ironii i kpiny. Prawda, że ich nagrania potwierdzają znajomość rock'n'rollowej tradycji, co w NRD jest zjawiskiem nowym, jeśli pominąć nijakie opracowania standardów na płytach Die Puhdys sprzed kilku lat. Kiedy wykonawcy ci odwołują się do przeszłości rocka wprost, ich muzyka przyjmuje jednak formę pastiszu, żartu *(Das Lied von der Seensucht* w wykonaniu Pankow, *Hasch mich Mädchen* w repertuarze Keks).









Wyobraźcie sobie państwo taką oto sytuację: przychodzicie na występ grupy rockowej, tymczasem na estradę wychodzi dwóch muzyków we frakach, jeden z tubą, drugi z klarnetem i zaczynają wykonywać od niechcenia własny repertuar, jakby zmiana programu nie wymagała wyjaśnień, byle odbył się zapowiedziany koncert. Tego rodzaju poczucie humoru jest dla wykonawców popularnych w NRD obecnie znamienne. Występ dwóch intruzów nie jest moim wymysłem, rozpoczyna on debiutancką płytę grupy Pankow – *Kille Kille.* Koncert na tubę i klarnet trwa dobrą chwilę, zanim w bezceremonialny sposób przerwie go strumień agresywnych akordów gitarowych oraz skandowane raczej niż śpiewane słowa: *Pankow, Pankow, Kille Kille, Pankow.* Szorstkie, bardzo gęste staccato gitarowe, podporządkowana efektom dynamicznym artykulacja partii wokalnych przywodzą na myśl nagrania brytyjskich wykonawców punk-rockowych: nazwa Pankow może się kojarzyć ze słowem punk, zapożyczona została jednak od jednej z berlińskich dzielnic. W dalszym ciągu nie mamy więc pewności co do prawdziwych intencji zespołu.

Instrumentaliści zatrudnieni w Pankow przeszli bez wątpienia szkołę bluesowego wykonawstwa – wskazują na to partie solowe gitarzysty – grupa stara się jednak uwolnić od schematów harmonicznych, melodycznych bluesa. Punkrockowa wulgarność wyrazu jest jednak w nagraniach Pankow i Keks pozorem; muzyka, jaką oba zespoły wykonują wydaje się nie do pomyślenia bez świadomości różnych stylistyk, swobody operowania nimi. W odwrotnym kierunku zmierzają najinteligentniejsi wykonawcy spośród debiutantów końca lat siedemdziesiątych, na przykład Silly. Opanowanie różnych konwencji i stylistyk – w tym konkretnym przypadku są to: soul lat sześćdziesiątych, funky, elektroniczna muzyka rozrywkowa lat siedemdziesiątych – ma wykonawcom uważanym już za weteranów pomóc w stworzeniu własnej idiomatyki muzyki użytkowej.

Teksty nowych zespołów rozszerzają bez wątpienia horyzont tematyczny muzyki rozrywkowej znanej z płyt Amigi o problemy dotychczas przemilczane. Znalazła w nich na przykład odbicie swoboda obyczajów młodzieży w NRD: seks jest w tych piosenkach przyjemnym przedłużeniem koleżeńskich układów między chłopcem i dziewczyną *(Henriette* zespołu Keks), może być zwykłą przygodą pary nieznajomych *(Komm auf mein Schloss* tej samej grupy). O prawdziwych problemach dwudziestolatków zarówno Keks jak i Pankow mówią jednak w sposób żartobliwy, z bagatelizującą ironią *(Abitur* pierwszego zespołu, *Die wundersame Geschichte von Gabi* drugiego). Nie znaczy to, że nie ma wśród nowych wykonawców rocka z NRD autentycznych apostołów młodości. Grupy punk-rockowe, takie jak Excess, Uwertung Aller Werte, Kotzbrocken czy Halbprodukt, w dalszym ciągu nie doczekały się jednak nagrań płytowych, a bezpretensjonalny, bardzo ekspresyjny rock'n'roll w wykonaniu zespołów takich, jak Rockhaus czy Prinzip nadal stanowi zjawisko marginesowe na płytach Amigi.

Właśnie grupie Rockhaus, adresującej swe nagrania do młodzieży robotniczej, udało się jednak oddać w naiwnych nieco tekstach prawdziwy stan duszy człowieka zawieszonego między beztroską lat szkolnych a kieratem życia wypełnionego obowiązkami *(Arbeitsschluss, Radio).* Powoli, ale bardzo zdecydowanie rock w NRD uwalnia się od chwalebnych postulatów muzycznej dostojności.

WIESŁAW WEISS



PANKOW

Przed Pałacem Kultury pojawiły się znajome metalowe barierki, które towarzyszą dużym zgromadzeniom. Takie właśnie zapowiadała najbardziej prestiżowe ponoć imprezę sezonu – gala III Programu Polskiego Radia z okazji setnego wydania listy przebojów. Okazja dobra jak każda inna.

Barierki wzmocniono dodatkowo funkcjonariuszami, a nie długo wcześniej „trójka", drogą pogadanek, wychowywała swoich słuchaczy, aby raczej nie zdemolowali Sali Kongresowej, bo wtedy nikt tam już rocka nie wpuści.

W końcu dostojna sala przypominała bastion przed szturmem.

Wszystkie te przygotowania okazały się dmuchaniem na zimne. Najmniejszego incydentu, wszystko cacy i z trzymaniem się za rączki.

Organizatorzy nie przewidzieli bowiem, że od ostatniego koncertu średnia wieku widowni obniży się o dalsze dwa lata i wynosi w tej chwili około trzynastu. Przeboje się starzeją, publiczność odmładza, tak jest prawidłowość.

Na sali wiało chłodem i podstawówką, a ze sceny sztampą do kwadratu. Wydawało się, że „trójka" to coś lepszego – i jakież zaplecze osobowe; że przebije poziom i średnią branży. W dodatku rzecz działa się 1 kwietnia, co mogło zainspirować wyobraźnię i dodać skrzydeł.

Nie dodało.

Kawał prima-aprilisowy polegał na tym, że może zaraz wystąpi zespół Police – nie wystąpił, a pytania z sali do Marka Niedźwieckiego, gospodarza listy przebojów i imprezy, koncentrowały się wokół dwóch tematów: czy ma narzeczoną i czy lubi kogiel-mogiel.

Przerwy między konwersacją z salą wypełniała muzyka. Wszystko w normie. Po cztery numery i do domu. Lombard miał rozgrzać zamrożoną salę, ale nie przebił ciszy. Republika walczyła z nagłośnieniem i niedostatkiem wymowy u solisty. Urszula zespławała z tešmy... Dopiero w okolicach Lady Pank nastąpiło ocieplenie i gdzieniegdzie nieśmiało podniosły się transparenty z prześcieradeł. Lady P. właściwie już nie musi grać. Parę taktów, a sala sama pociągnie dalej.

A wszystko to – z wyjątkiem Republiki, której dla odmiany nie było słychać – wokół tych paru przebojów, które od dwóch lat chodzą do znużenia i ani trochę świeżego powietrza, czegoś nowego, co jest zwrócone w przyszłość, a nie stanowi odcinanie kuponów.

W hallu liczne kasety i płyty – a na nich te same przechodzone kawałki.

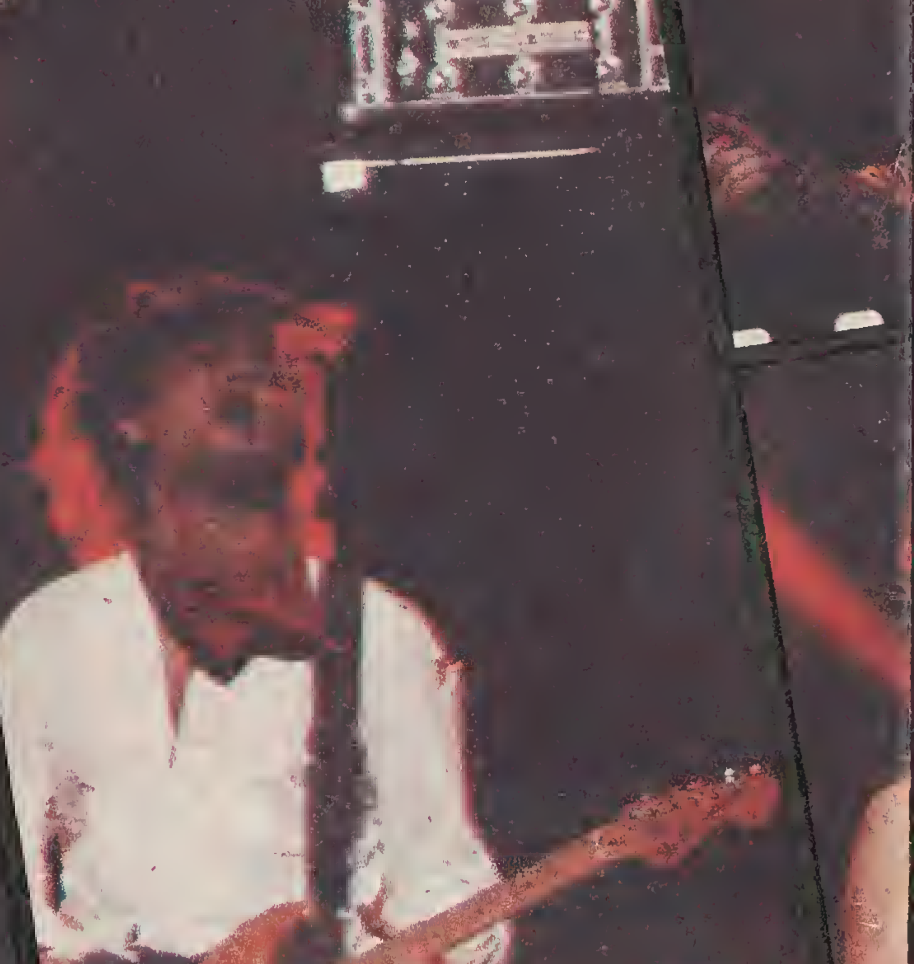
Sytuacja w branży przypomina pogoń za własnym ogonem. I jeśli gala „trójki" miała to udowodnić, to tak się też i stało.

(wp)

3 z minusem

Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



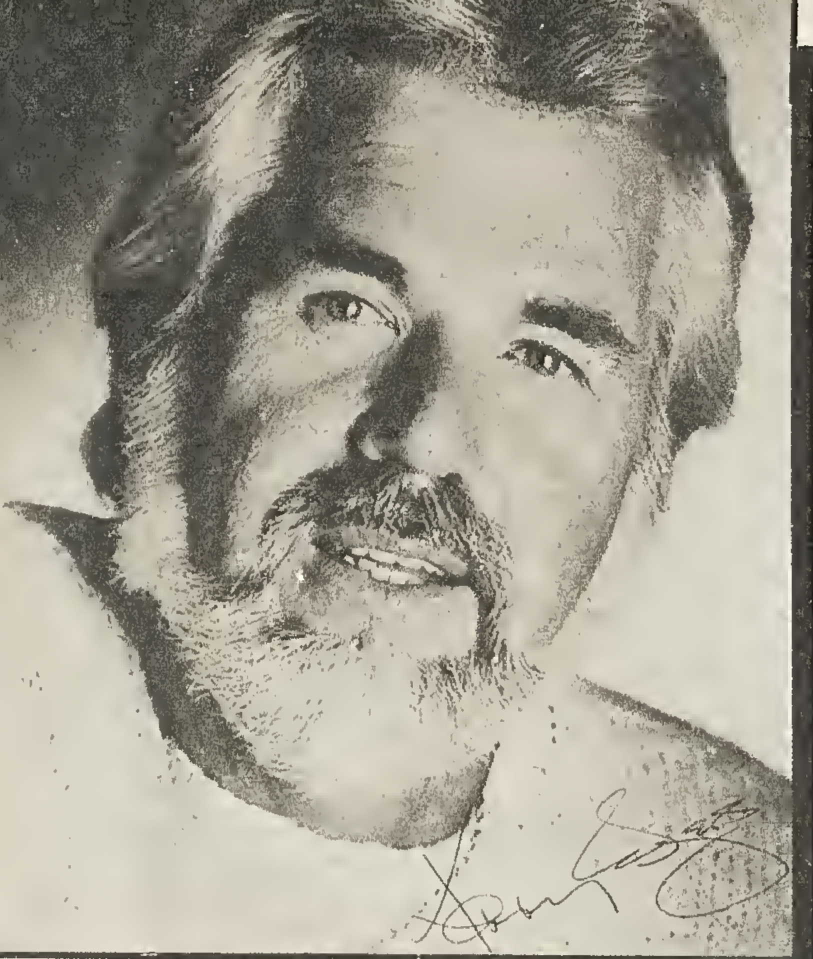




Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



TRÓJKA z minusem



KENNY ROGERS

Nie wierzyłem własnym uszom, kiedy dostałem poufną wiadomość, że do Warszawy przyleciał specjalnym samolotem jeden z najpopularniejszych i najlepszych piosenkarzy świata – Kenny Rogers. Od lat wygrywa różne plebiscyty i podsumowania roczne, m.in. tygodnika „Billboard"; mówi się nawet, że już niedługo przejmie od Franka Sinatry berło „króla" piosenki amerykańskiej. Na moment wróciły niejasne przeczucia, że może płynie w jego żyłach polska krew i przyjechał do rodziny?! Bo skąd pomysł, by w jednej z publicznych wypowiedzi sprzed lat stwierdzić, iż może śpiewać wszystko – nawet stare, polskie piosenki żołnierskie... A więc musi je znać albo przynajmniej o nich słyszał? *Nie* – wykpił się od odpowiedzi – *to był tylko żart, nie umiem śpiewać po polsku, chodziło mi tylko o pokazanie, jaki wszechstronny mogę być...*

Jego pobyt w Warszawie miał charakter prywatny – nie chciał rozmawiać z dziennikarzami, chciał mieć czas na swoje sprawy. Okazało się, że jednak rodowód przywiódł go do naszego kraju. Ściślej – rodowody. Końskie.

Konie to moje prawdziwe hobby. To wręcz pasja. Hoduję konie arabskie koło miejscowości Ateny w stanie Georgia. Pochodzi stamtąd moja żona, tam mieszka jej rodzina, tam mamy ranczo o powierzchni 440 ha. Przyjechałem do Polski, aby zobaczyć najlepsze Araby na świecie. Od nich przecież wywodzą się najwspanialsze końskie rody. Chcę zobaczyć te konie, prześledzić ich pochodzenie, dowiedzieć się na miejscu wielu rzeczy, no i porozmawiać o interesach.

W ekipie Rogersa jest kilku specjalistów od koni. Jest też krępy, ciemnowłosy osiłek, który obrzuca mnie podejrzliwym spojrzeniem, gdy tłumaczę Lwu Amerykańskiej Estrady, dlaczego powinien udzielić mi wywiadu dla „trójki" i MM. W Nowym Jorku czy Los Angeles byłoby znacznie trudniej, ale w hotelu Victoria, po niezłej, jak sądzę, kolacji, Lew chętnie się zgadza, zachwycony, że i tu znają jego piosenki. Pytam, czy nie przyjechałby z koncertami do Polski, choć wiem, że jego show to chyba najdroższa na świecie tego typu impreza, kosztująca kilkadziesiąt tysięcy dolarów. Dżentelmeni jednak o pieniądzach nie rozmawiają.

Lubię występować w krajach, w których nigdy przedtem nie byłem. Niedawno zjeździliśmy całą Australię i Nową Zelandię, w początkach lipca będę występował w Irlandii. Występowałbym częściej za granicą, ale boję się, czy moje piosenki zostaną zrozumiane i czy uda mi się nawiązać kontakt z widownią. Tego swego rodzaju wyzwanie i trochę niepewny interes – nie wiem, czy publiczność mnie zaakceptuje. Jestem showmanem, lubię sobie z ludźmi pogadać podczas koncertu. Co prawda, piosenki, które śpiewam są łatwe w odbiorze, można je łatwo przetłumaczyć i mogą się podobać, nawet jeśli ich treść nie w pełni będzie rozumiana, ale to wymaga specjalnych przygotowań i wolnych terminów.

Wiem, że Pagart nie przegapił okazji i rozmowy są w toku. Może Kenny Rogers zdecyduje się na koncert w naszym kraju podczas aukcji w Janowie Podlaskim. Ba, trzeba mu wręcz postawić warunek: bez koncertu nie ma konia, albo jeszcze lepiej: obowiązkowy występ na cel charytatywny. Najlepiej na fundusz Budowy Pomnika Konia. Jeśli jeszcze takiego nie ma, czas najwyższy, by już powstał. Żarty żartami, ale Mr. Rogers inwestuje swoje miliony niezwykle umiejętnie. Bezinteresowna zawiść to wcale nie polski wynalazek. Prasa angielska i amerykańska coraz to rzuca sensacyjne liczby dotyczące majątku piosenkarza. Właśnie sprzedaje dom w Beverley Hills w Kalifornii za rekordową cenę 22 milionów dolarów, a kupił go za jedną trzecią od magnata filmowego Dino Laurentisa trzy lata temu. Ponadto posiada, oprócz wyżej wspomnianego gospodarstwa rolnego, biurowiec na Bulwarze Zachodzącego Słońca wart 30 milionów, willę w Malibu Beach – 3 mln i 24-osobowy prywatny odrzutowiec. Innych ruchomości się nawet nie wymienia. Wiem to z obcej prasy – dżentelmeni o pieniądzach nie rozmawiają. Osiem lat temu był w takiej sytuacji, że nie miał nawet na hot-doga, a na randkach stawiały mu dziewczyny.

Tak, rzeczywiście. To był najtrudniejszy okres w mym życiu. Po rozpadnięciu się grupy The First Edition, a przed „Lucille". Zupełnie nie wiedziałem, co mam ze sobą zrobić. Nie mogłem się pozbierać, pchnąć mego życia w jakimś konkretnym kierunku. Wtedy ktoś mnie spytał, dlaczego nie wracam do Nashville, do muzyki country. Nasz największy przebój, który mieliśmy jako The First Edition w 1969 roku, to kompozycja piosenkarza country Mela Tillisa – „Ruby, Don't Take Your Love to Town". Postanowiłem poszukać takiej piosenki. Byłem spłukany, a widownia country jest taka wdzięczna – nawet jak się ma jeden przebój, to trwa on i trwa w pamięci tych ludzi. A wykonawcy rocka czy muzyki pop są poddani szybko zmieniającej się modzie.

Tak właśnie dokładnie zrobiłem. Szukałem, szukałem aż znalazłem „Lucille". To był prawdziwy katalizator mojej kariery. Jest to moja ulubiona piosenka – ma dla mnie szczególną wartość. Ona zmieniła moje życie. Przesłuchałem ponad 300 utworów zanim ją znalazłem. Zdawaliśmy sobie sprawę, że to będzie przebój, ale nie sądziliśmy, że aż taki – międzynarodowy.

Uważam, że i „Gambler" („Hazardzista") to też doskonała piosenka. Jedna z najlepszych jakie słyszałem – nie ma w niej żadnego zbędnego słowa. I przekazuje coś ważnego.

– A Pana głos jest taki przekonywający. To bardzo ciekawy pomysł i dobra kompozycja.

Zrobiono film oparty na tej piosence. Nawet dwa, ale nie dla kin, a dla telewizji. „Hazardzista I" odniósł ogromny sukces. Ja grałem starego szulera, który wprowadza młodego człowieka w życie. Uczę go, jak się gra w karty, ale nie tak bardzo chodzi tu o pokera, co o życie, o sposób życia. Przekazuję mu swoją filozofię życiową – w tekście jest przecież, że trzeba wiedzieć, kiedy zaryzykować, kiedy zagrać, kiedy zablufować, kiedy odejść od gry i kiedy uciekać. Zupełnie jak w życiu. Film ten spotkał się z takim uznaniem, że zrobiliśmy następny – z dziewczyną. I wyszedł on jeszcze lepiej, tak, że teraz przygotowujemy trzeciego „Hazardzistę". Powstaje scenariusz, powinniśmy go nakręcić do maja przyszłego roku.

Lubię grać w filmie, ale na planie zdarzają się takie długie przerwy. To mnie nuży. Ja lubię coś robić, działać. Samo granie przed kamerą jest zajmujące, ale to siedzenie i czekanie. To mi się nie podoba, ale wiem, że trzeba – dzięki temu np. przeżyłem fajną przygodę z grupą dzieci, które występowały ze mną w pełnometrażowym filmie „Six Pack". Byłem tam kierowcą wyścigowym, a one mi pomagały. Dzieciakom bardzo się podobało.

– A plany muzyczne? Dość często zmienia Pan producentów, równie często partnerki. Po Dottie West, Kim Carnes, Sheenie Easton i Dolly Parton na kogóż teraz kolej?

Owszem, ostatnio śpiewałem tyle duetów, że teraz wydam samodzielny album. Za jakieś dwa miesiące. Będzie na nim trochę country, trochę rock-n-rolla i trochę popu. Lubię urozmaicenie, monotonia mnie męczy. Nie mogę śpiewać samych piosenek country. Nie chcę być raz na zawsze zaszufladkowany w tej czy innej kategorii.

Toczą się rozmowy na temat współpracy z Barbrą Streisand, ale to na przyszły rok. Na tym przygotowywanym albumie chciałbym zaśpiewać finał ostatniej piosenki z Donną Summer. Przyjaźnimy się, śpiewaliśmy już razem przy paru okazjach, więc jeśli jej się ta piosenka spodoba, możliwe... Zwłaszcza że jednym z producentów jest jej obecny producent. Niedawno nagrywał album Roda Stewarta. Drugi producent pracował kiedyś z grupą Chicago.

W ten sposób Lew z Teksasu wyjaśnił sam, dlaczego odchodzi od muzyki country. Stara się być uniwersalny, docierać do jak największego audytorium. Dzięki country wyszedł w górę, ale się jej nie wstydzi, od czasu do czasu nagrywa i piosenki country. Kiedy zna się jego mistrzostwo wokalne i dotychczasowe doświadczenia muzyczne, trudno się dziwić, że sięga po piosenki pop, a nawet soul.

Miałem 18 lat, nagrałem pierwszy lokalny przebój „Crazy Feeling". Nie była to szczególnie dobra płyta – wolny rock and roll. Sam nie bardzo wiem, jak się to stało. Nie miałem wtedy profesjonalnego zespołu – śpiewałem z zespołem ze szkoły średniej. Nie wiedziałem, jak się zachowywać na estradzie, byłem zupełnie surowy. Na studiach zacząłem grać jazz w niedużej grupie. Grałem na kontrabasie w trio Boba Doyle'a jazz awangardowy przez prawie dziewięć lat. Krótko też byłem członkiem grupy Kirby Stone Four, wreszcie przeszedłem do folkowego zespołu New Christy Minstrels. Po półtora roku pociągnąłem za sobą kilku przyjaciół i utworzyliśmy The First Edition – grupę psychodeliczno-folk-rockową. Przez pewien czas byliśmy nawet dość znani, nasze piosenki dostawały się na listy. W połowie lat 70-tych postanowiłem się usamodzielnić, choć zupełnie nie wiedziałem, co robić...

– Wszystkie drogi prowadzą do Nashville. Zmieniła się muzyka country ostatnimi laty, prawda?

O tak, bardzo. Jest bardziej dojrzała, na wyższym poziomie. Podniosła się jakość samych kompozycji, aranżacji i nagrań. Willie Nelson i Dolly Parton odegrali tu znaczną rolę. Moja jest mniejsza, choć muszę przyznać, że teraz ci, którzy nie słuchali country, słuchają moich nagrań. Przekonują się, że country nie jest tak zła, jak myśleli. Nie wyłączają radia, gdy śpiewają artyści bardziej tradycyjni, którzy też uczynili krok do przodu. Muzyka country przestała być muzyką prowincji.

Z wykonawców country najbardziej lubię Willie Nelsona i Merle Haggarda. Willie pisze wspaniałe piosenki, teraz jednak, podobnie jak ja, mało ma na to czasu...

Jeszcze tylko autograf, zaproszenie do studia artysty w Kalifornii i życzenia udanych zakupów. Do zobaczenia znów w Warszawie. Może na koncercie?

KORNELIUSZ PACUDA

Pierwszy przebój zespołu Lombard, piosenkę Jacka Skubikowskiego *Bez zysków, bez strat*, śpiewała Wanda Kwietniewska



A. TYSZKO

NIEŁATWO ZOSTAĆ GWIAZDĄ

zwierza się WANDA KWIETNIEWSKA

Na debiutanckiej płycie zespołu wykonywała kilka dalszych piosenek, m.in. *Na skróty do piekła, Ekspres stąd do nieba, O jeden dreszcz*. Kiedy we wrześniu 1982 roku odchodziła z zespołu, ryzykowała, że publiczność odwróci się od niej. Niesnaski w grupie Lombard były ulubionym tematem rubryk muzycznych prasy codziennej, pisał o nich miesięcznik „Non Stop". Wanda śpiewała wówczas z ironią: *Plotka krąży jak zatruta krew (Poczta pantoflowa*, sł. Jacek Skubikowski).

W listopadzie powstał zespół Banda i Wanda. Singel dla Tonpressu oraz płytę Polskich Nagrań zrealizował on w składzie: Marek Raduli – gitara, Jacek Krzaklewski – gitara, Henryk Baron – gitara basowa, Andrzej Tylec – perkusja. Kilka miesięcy temu perkusistą grupy został Marek Kapłon z TSA.

Dużą część własnego repertuaru Wanda komponuje w tej chwili sama, *(Poczta pantoflowa, Stylowe ramy, 6.22)*, pozostałe utwory piszą gitarzyści: Marek Raduli *(Cała biała, Bilet na dno, Do szpiku kości)* i Jacek Krzaklewski *(Po nas choćby country)*. Liryczny głos predysponuje wokalistkę do wykonywania łagodniejszych, balladowych piosenek, takich jak *Chcę zapomnieć* czy *Stylowe ramy*, temperament podpowiada jej jednak ekspresyjny, zdecydowanie rockowy repertuar z brutalnym, ostinatowym akompaniamentem gitarowym; utwory takie, jak *Cała biała*, czy *Poczta pantoflowa* mają wręcz hard-rockowy charakter. Do tej konwencji grupa stara się adaptować piosenki Wojciecha Trzcińskiego – *Nie będę Julią, Hi Fi, Kochaj mnie miły*.

Z dużą przyjemnością zespół podjął się opracowania utworów Johna Portera z tekstami Macieja Zembatego do serialu telewizyjnego Janusza Dymka *Siedem życzeń*. W tym wypadku mógł sobie pozwolić na pewien luz stylistyczny, aranżacyjny. Utwór *Staroegipski rock* nabrał na przykład cech rock'n'rollowego pastiszu o celowo zarchaizowanym brzmieniu, kompozycję *Czy to szczęście, czy nieszczęście* zdaje się budować prosty, brutalny riff gitarowy, z dużą dozą liryzmu wykonuje grupa gorzką balladę *Nie ma już nic*, w piosence *Chcę być dorosły* pojawia się rytm reggae...

W tej chwili zespół Banda i Wanda przygotowuje drugą już płytę autorską, teksty jak zwykle napiszą Magda Wojtaszewska, Andrzej Sobczak, Jacek Jarek. Zanim poznamy nowe piosenki grupy, zanim telewizja pokaże film *Siedem życzeń*, Wanda Kwietniewska opowiada o sobie, o rockowym fałszerstwie, o kompromisie artystycznym i kilku innych sprawach.

★

Ja powołałam ten zespół do życia, ale na próbach, w studiu nagraniowym jest to kapela, w której nie ma lidera, kogoś, kto by pewne sprawy ustalał arbitralnie. Aranżacja utworów jest zazwyczaj wspólnym dziełem wszystkich muzyków. W grupie Banda i Wanda każdy ma dobre samopoczucie, bo nikt nikogo nie jest w stanie do niczego zmusić. Inaczej było w Lombardzie, założonym właściwie przez menażera – znakomitego zresztą – Piotra Niewiarowskiego. Zastrzegł on sobie decydujące słowo we wszystkich sprawach, zarówno promocyjnych, jak artystycznych, muzycznych, z czym ja nie zawsze chciałam się zgodzić. Uważam, że wszelkie kwestie artystyczne rozstrzygać powinni muzycy. Nawet jeśli nie mają racji, niech się o tym przekonają na własnej skórze...

Jedni zauważają podział na muzykę rockową i nierockową, inni – nie; jednym taki podział jest potrzebny, a innym nie. Ważne, aby muzyka miała odbiorcę. Wiadomo, że repertuar, jaki wykonujemy, jest w pierwszej kolejności adresowany do młodzieży, ale słuchają nas ludzie w różnym wieku, nawet dzieci. Piosenka „Chcę zapomnieć" bardzo podoba się starszej publiczności, o utwór „Cała biała" domaga się z. kolei młodzież. Generalnie chodzi o to, żeby tę publiczność, która przychodzi na koncert, zintegrować jakoś, wciągnąć do wspólnej zabawy...

W polskiej muzyce rozrywkowej jest w tej chwili tyle fałszu i oszustwa, że to się we łbie nie mieści. Wiadomo, że radio może słuchacza ogłupić do granic bólu, ale potem przychodzi koncert, a tam wyłazi wszystko, tam nie można już nic poprawić; dochodzi wiele elementów – oprawa widowiska, sprawa kontaktu z ludźmi. Podczas koncertu ludzie wyczuwają każde oszustwo, wiedzą od pierwszej chwili, czy ten człowiek, który tam ze sceny ryczy na nich i grzmi, jest w tym wszystkim autentyczny, czy może robi to tylko dlatego, że wszyscy grają dziś muzykę rockową. Koncert jest sprawdzianem, dla mnie jest to zarazem największa frajda, największa przyjemność...

Muszę wierzyć, że publiczności potrzeba czegoś więcej niż tych paru kilowatów łomotu. Wiadomo, że pod estradą zbiera się tłum, który nie słyszy muzyki; ci ludzie bawią się w inny sposób, chwytają za kable, łapią nas za nogi. Ale wierzę, że gdzieś z tyłu siedzi trochę inna publiczność, ta która naprawdę słucha. Największą przyjemność sprawia mi, kiedy ludzie reagują gorąco na utwory, które słyszą po raz pierwszy...

Wojtka Trzcińskiego spotkałam przypadkiem, to było po pierwszej sesji nagraniowej zespołu w Krakowie. Nie wiedziałam jeszcze, czy zdołamy sami pisać cały repertuar, Wojtek zaproponował współpracę. Napisał „Julię", i „Hi Fi", piosenki, które były bardzo popularne. W tej chwili nie musimy już sięgać po cudze utwory, oprócz mnie komponują obaj gitarzyści – Jacek Krzaklewski i Marek Raduli. Dla urozmaicenia repertuaru w dalszym ciągu korzystać będziemy jednak z usług Wojtka, w naszej aranżacji są to także nasze utwory...

Na żywo wykonujemy kilka utworów z moimi tekstami, chłopcom z zespołu spodobały się nawet. Ale ja nie traktuję własnych tekstów poważnie, to była raczej zabawa. Wolę wykonywać utwory autorów z prawdziwego zdarzenia. Bywa oczywiście i tak, że odrzucam proponowany mi tekst – zdarza się, że jest to niezły tekst – jeżeli nie odpowiada mi jego temat. Czasami sugeruję autorowi tematykę utworu z góry. Nie wszystkie teksty, jakie śpiewam, dotyczą mnie bezpośrednio, chodzi jednak o to, aby były w moim wykonaniu wiarygodne. Śpiewam na przykład „Nie będę Julią"; rzeczywiście nie będę Julią! Nie jestem oczywiście tak zupełnie wolna od babskich sentymentów, gdybym jednak była typem egzaltowanej panienki, nie miałabym odwagi pójść własną drogą...

Muzyka rockowa nie istnieje w oderwaniu od tego, co się dzieje dookoła. Nie sposób pewnych rzeczy nie widzieć; są problemy, których nie można przemilczeć, udawać, że ich nie ma. Mimo że jestem osobą o pogodnym usposobieniu, śpiewam też piosenki gorzkie, takie jak „Bilet na dno", „Do szpiku kości" czy „Stylowe ramy"; w obecnych czasach wszyscy popadamy w takie nastroje...

Odkąd śpiewam z tym zespołem, nie znalazłam się w sytuacji wymagającej kompromisów artystycznych, aczkolwiek mam pełną świadomość, że taka chwila może nadejść; nie potrafię powiedzieć, co wtedy zrobię. Na pewno dobrze, kiedy taka sytuacja przychodzi jak najpóźniej, w każdym razie kompromis kompromisowi nierówny. Na pewne kompromisy trzeba w życiu iść, nie tylko w życiu artystycznym...

Na pytanie, czy ta praca, ciągłe koncerty, życie w hotelach, czy to wszystko nie męczy mnie, odpowiadam: nie. Męczy mnie jedynie ten nasz rodzimy show business. Czasami zatyka człowieka z wrażenia, kiedy dowiaduje się o pewnych decyzjach. Zdarza się na przykład, że zanosi się do radia naprawdę dobry utwór – jest w Polsce kilka fajnie grających zespołów – i taki utwór bywa odrzucony i nikt właściwie nie wyjaśnia, dlaczego tak się stało. A jeśli wyjaśnia, to jest to tak głupie, że szlag człowieka może trafić. Zespół jest w takiej sytuacji bezsilny, może tylko z pokorą zanieść następny utwór albo przestać zanosić i grać w piwnicy, ale wówczas cała ta zabawa w muzykę traci sens. Pocieszа mnie tylko, że publiczność doskonale wyczuwa pewne sprawy; młodzi ludzie wiedzą, że dzieje się coś niedobrego...

Na początku, kiedy zaczynałam dopiero naukę w pomaturalnym Studiu Sztuki Estradowej w Poznaniu, wszystko wydawało mi się dużo prostsze: wiedziałam, że muszę zostać gwiazdą – w wieku dziewiętnastu lat można sobie było na taką zarozumiałość pozwolić, trzeba zresztą wierzyć w siebie, jeśli chce się w życiu coś osiągnąć. Wątpliwości przychodzą później, kiedy wiadomo już o co w tym całym bałaganie chodzi, a zostać gwiazdą piosenki nie jest wcale łatwo...

Notował: WIESŁAW WEISS

DYSKOGRAFIA:
SP *HI-FI / Nie będę Julią*, Tonpress S 469, 1983 r.
LP *Banda i Wanda*, Muza SX 2190, 1984 r.

PAW NA PLECACH

Reżyser Rzeszewski tak się rozochocił sukcesem filmu o Szpicbródce, że postanowił ciągnąć temat. Temat schodów, z których spadają polskie gwiazdy przywykłe do jeżdżenia windą do swych M-3 i M-4. Wiadomo zresztą, schody na scenie to wymysł zdegenerowanych burżujów płci męskiej podszczypujących aktoreczki podlewane szampitrem. W odmiennych warunkach ustrojowych to się po prostu nie mogło udać. Choć schody, jak na kryzys, udały się nadspodziewanie. Wyszło przy tej okazji na jaw, kto winien brakowi żarówek w sklepach. Wszystkie poszły na oświetlenie piersiątek tancereczek w kabareciku pewnego inżynierka naftowego, gonionego przez skrzywionego Żydka i tłustego rzeźnika z rodowodem.

A może było inaczej: scenarzyści R.M. Groński i M. Komar mieli pomysł na rewiowy program telewizyjny i namówili reżysera Rzeszewskiego, by zrobić film dla kin? Zapewne w imię ratowania polskiej kinematografii. Finansowego oczywiście. To ja jestem ciekaw, czy to się zwróci? Może jakby sprzedać te żarówki ze schodów, to jeszcze. Albo jakby zdjąć pawia z pleców artystki Szapołowskiej i wstawić do butiku za duże pieniądze... No, może...

Jak to się dzieje, że inżynier Stockinger młodszy chce bardzo splajtować, ale mu nie wychodzi, a reżyser Rzeszewski bardzo nie chce i też mu nie wychodzi. Nawet mając tyle żarówek!

O filmie *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* mówią na mieście, że to komedia muzyczna. Żeby chociaż to drugie! Niestety, muzyka w tym filmie dorównuje scenariuszowi i reżyserii. Pozostawia widza obojętnym w tym samym stopniu – śpi on spokojnie wyciągnąwszy się na pustych fotelach. Kompozytor Korcz potraktował gorzej Rzeszewskiego niż druha Kieruzalskiego. Chociaż swoją drogą, jakby tak małym gwiazdkom z Gawędy zafundować schody, to byśmy od razu mogli nakręcić film *Lata siedemdziesiąte, lata...* Na modłę lat sześćdziesiątych.

Muzyka temu filmowi nie pomaga. A jeśli już umawiamy się, że scenariusz nie jest ważny i postacie mogą być papierowe, jednowymiarowe, wtedy właśnie piosenki, muzyka powinny trzymać film na poziomie. Być jego główną atrakcją. Oprócz żarówek, oczywiście.

Aranżując piosenki do filmu panowie Korcz i Suchocki, mimo że specjaliści w swym fachu, nie mogli się zdecydować, czy iść na pastisz przedwojennych szlagierów, czy wymyśleć nowe. Zrobili to drugie. A skutek żałosny. Film nie ma przeboju – żadnej piosenki po wyjściu z kina się nie pamięta. Nic dziwnego, że redaktorzy radiowi nie lansują tych piosenek. Zupełnie odwrotnie niż z *Akademią Pana Kleksa*, mimo że to nie komedia muzyczna.

Jeszcze gorzej, że nie ma kto tych eklektycznych piosenek, w nie wiadomo jakim stylu, śpiewać. Jedna Ewa Kuklińska nie wystarczy. Zastanawiam się, czy w naszym kraju naprawdę nie ma takiej aktorki, która mogłaby zagrać i zaśpiewać główną rolę. I może jeszcze zatańczyć, jak tego wymaga komedia muzyczna.

Otóż, nie ma – jeśli wierzyć reżyserowi. Artystka Szapołowska śpiewa głosem pani Warzechy, uczy się tańczyć dopiero na filmie i tylko pośladki pokazuje własne. Zresztą, rozebrana jest gorzej niż ubrana (futra ze spółdzielni „Ambasador"). I jeszcze ten paw na plecach (i trochę niżej). Ale ją reżyser Rzeszewski urządził!

Niestety, nas także. Przekonajcie się sami.

KORNELIUSZ PACUDA



TYLKO ROCK?

Po przedpremierowym pokazie filmu *To tylko rock* Pawła Karpińskiego ogarnął mnie ponury nastrój. Powinienem czuć się przecież podniesiony na duchu, wszak prawda zwycięża, a czarny charakter ponosi sromotną klęskę – zupełnie jak w amerykańskim kinie ery optymizmu i obowiązkowego happy endu. A jednak nie byłem i winię za to nie siebie, lecz reżysera, gdyż nie potrafił on z atrakcyjnego tematu – a takim bez wątpienia jest fenomen popularności rocka w Polsce – wycisnąć czegoś więcej niż zlepek stereotypów i obiegowych klisz. To, co naprawdę ciekawe, rozgrywa się w dalekim tle lub całkowicie poza zasięgiem kamery. Widz natomiast zostaje skazany na oglądanie kolejnego wariantu historii o gwieździe in spe, która u progu kariery nieuchronnie musi dokonać wyboru, czy pozwolić się wciągnąć w otchłań brudnych układów i zaakceptować rolę marionetki sterowanej zza sceny, czy postawić na uczciwość i zawierzyć tylko własnemu talentowi. Z rekwizytorni gatunku mamy oczywiście obowiązkowy wątek gwiazdy zstępującej, wyeksploatowanej i zniszczonej przez demonicznego tekściarza (czyli wspomniany zły charakter), kupczenie werdyktem jury, wreszcie – aferę z plagiatem muzycznym.

W obszernym wywiadzie zamieszczonym w „Filmowym Serwisie Prasowym" (Nr 7 – 8, 1984 rok), Karpiński tak charakteryzuje swój pełnometrażowy debiut kinowy: *Film „To tylko rock" mówi o robieniu kariery, o wyborze drogi życiowej, a więc o sprawach poważnych. Mógłby w ogóle obejść się bez muzyki, być historią, jaka rozgrywa się w normalnym zakładzie pracy, ponieważ przedstawione tu mechanizmy mają miejsce w każdym systemie organizacyjnym.*

Zgoda. Nikt nie kwestionuje możliwości zaistnienia zbliżonej sytuacji w życiu, problem polega tylko na tym, że mieliśmy już na naszych ekranach kilka obrazów o podobnej tematyce, lecz po stokroć staranniej przemyślanych i lepiej opowiedzianych, że wymienię tylko *Personel* Krzysztofa Kieślowskiego, a zwłaszcza – *Wodzireja* Feliksa Falka, penetrującego również środowisko ludzi związanych z rozrywką, choć innego rodzaju. W przeciwieństwie do nich, *To tylko rock* przynosi uproszczony, sprowadzony wyłącznie do czerni i bieli rysunek psychologiczny postaci, co pozbawia go waloru uogólnienia, do którego reżyser rości sobie pretensje. Od kompletnej porażki ratuje go gra trójki aktorów – Krystyny Jandy, Piotra Fronczewskiego i Zdzisława Wardejna w roli tekściarza Marczaka – oraz muzyka rockowa.

Już sama nazwa Lady Pank przyciągnie do kina tłumy nastolatków, a przecież występują w nim jeszcze Oddział Zamknięty, Mech, Śmierć Kliniczna, Dezerter i Rejestracja, a na okrasę – w długiej i chyba najlepszej sekwencji Classix Nouveaux. W gruncie rzeczy rock – mimo smacznego i chwytliwego tytułu, kojarzącego się z utworem *It's Only Rock'n'Roll* The Rolling Stones – jest w filmie zaledwie ozdobnikiem. Nie wiąże się nierozerwalnie z fabułą – w jego miejsce podstawić można nie tylko dowolny gatunek muzyki, ale i każdy rodzaj działalności rozrywkowej. *Piosenki komentują akcję*, czytamy w wywiadzie. Ja polecam *Szczęśliwego człowieka* Lindsaya Andersona.

Po przedpremierowym pokazie filmu *To tylko rock* Pawła Karpińskiego ogarnął mnie ponury nastrój. Oto zmarnowana została okazja zrealizowania obrazu rockowego. Druga może się już nie nadarzyć.

JERZY A. RZEWUSKI

M

★ W tradycyjnym konkursie „Bratysławska Lire" (29.05–1.06) I nagrodę za interpretację zdobyła **Petra Ziegar** i grupa **Smokings** z NRD, za najlepszą piosenkę uznano utwór „Spętana miłością", który wykonywała **Julia Heczkova** i zespół **Knockout**. Polskę reprezentowali: Jolanta Zagdańska i grupa VOX.

★ Na festiwalu „Złoty Orfeusz" w Słonecznym Brzegu wzięli udział nasi artyści: **Zbigniew Wodecki** (nagroda za najlepsze wykonanie piosenki bułgarskiej), Jolanta Zegdańska, Alicja Majewska, Piotr Sawicki oraz Big Warsaw Band. „Grand Prix" festiwalu otrzymał **Orlin Goranow.**

★ W czwartym festiwalu **„Rawa Blues"** wzięli udział m.in. Jan Skrzek, Leszek Winder, Paweł Ostafil, grupy Dżem, Easy Rider, After Blues.

★ Wiele gwiazd, renomowanych zespołów kameralnych, filharmonicznych i operowych wystąpiło w spotkaniech muzycznych **„Łańcut 84"**, m.in. Kaja Danczowska, chór Stefana Stuligrosza, Orkiestra Karola Teutscha.

★ Z udziałem kompozytorów, wykonawców, krytyków z blisko 60 krajów odbył się w Moskwie **III Międzynarodowy Festiwal Muzyczny** pod hasłem „Muzyka w służbie ludzkości, pokoju i przyjaźni między narodami".

★ Pierwszy program nowego Teatru Tańca **„Silve Rerum"** z Krakowa składa się z utworów do muzyki Gabora Pressnera, Claude Debussy'ego i Wojciecha Kilara.

★ „Złoty Samowar", główną nagrodę jubileuszowego XX Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze, zdobył zespół **Impuls** z Działdowa.

★ Z okazji ćwierćwiecza polskiej muzyki młodzieżowej odbyła się w Poznaniu impreza, podczas której wystąpiły dwa pokolenia wykonawców rocka. Weteranów rock and rolla reprezentowali **Wojciech Skowroński** i **Wojciech Korda**, młodszą generację – Tomasz Piotrowski, Wanda Kwietniewska, Jan Borysewicz, Grzegorz Markowski, Ostatnie Takie Trio.

★ W konkursie piosenkarskim podczas kongresu Interwizji w Pradze główną nagrodę zdobył **Zbigniew Wodecki.**

★ W kolejnym festiwalu piosenek Eurowizji zwyciężyła piosenka szwedzka *Diggi-Loo, Diggi-Ley* w wykonaniu tercetu Herry's.

★ W warszawskim klubie studenckim **„Stodoła"** odbyło się II Międzynarodowe Forum Młodych Kompozytorów.

★ Pierwsze europejskie tournée koncertowe po rozwiązaniu grupy **Pink Floyd** odbył jej były lider Roger Waters, pozyskując do zespołu Erica Claptona, gitarzystę Tima Renwicka, pianistę Chrisa Staintona, perkusistę Andy Newmarka, saksofonistę Mel Collinsa. Wydana jednocześnie płyta Watersa nosi tytuł *The Pros And Cons Of Hitch-Hiking* (Harvest).

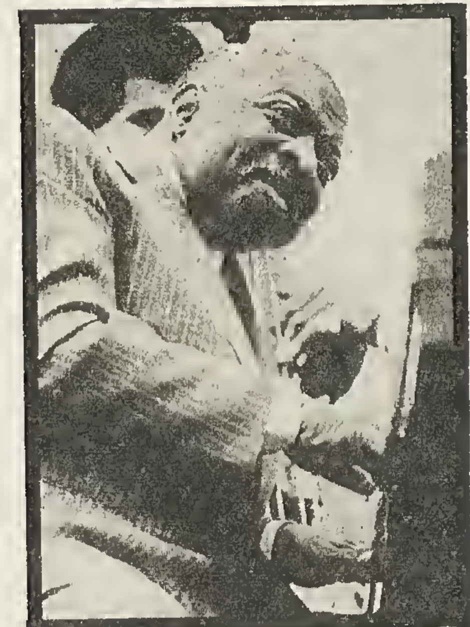
★ W tragicznych okolicznościach stracił życie **Marvin Gaye**, jeden z najwybitniejszych śpiewaków murzyńskich ostatniego dwudziestolecia, twórca wyrafinowanej muzyki soul, ale też bezpretensjonalnej muzyki tanecznej o nowoczesnym brzmieniu.

★ Wznowiły działalność zespoły **Deep Purple** i **Groundhogs**, przestały istnieć grupa Samson i duet Haysi Fantayzee... Po wieloletniej przerwie wróciła na estradę **Sandie Show...** Phil Lynott, lider rozwiązanej niedawno formacji Thin Lizzy, utworzył **Grand Slam...** Stephen Lironi, były gitarzysta Altered Images, zorganizował grupę **Flesh...** Zespół **Karat** z NRD uzyskał już drugą Złotą Płytę na rynku zachodnioniemieckim za album *Albatros...*

★ Wytwórnia Melodia zapowiada wydanie 20-płytowej antologii radzieckiego jazzu.

COUNT BASIE

(21.08.1904 – 26.04.1984)



Zmarł Count Basie, jeden z najwybitniejszych muzyków jazzowych naszego wieku, znany jako najoszczędniejszy pianista w historii tej muzyki. Był artystą, który potrafił stworzyć elektryzujący nastrój i tę szczególną pulsację swingową przy pomocy paru, często oddalonych od siebie, dźwięków.

Pianista, ale też organista, kompozytor i nade wszystko band leader, prowadzący nieprzerwanie od 1935 r. jedną z najsłynniejszych orkiestr powstałych w erze swinga. Przewinęli się przez nią znakomici soliści, wśród nich: Jo Jones (dr), Lester Young (ts), Paul Gonsalves (ts), Thad Jones (tp), Buck Clayton (tp), Harry Edison (tp), J. J. Johnson (tb), Bessie Smith (voc), Frank Sinatra (voc)...

Basie, sam konserwatywny w swych poczynaniach muzycznych, stał się wzorem i nauczycielem dla wielu współczesnych muzyków. Wielki interpretator bluesa i swinga od 1975 r. związał się na stałe z wytwórnią Pablo Records, co zaowocowało nie tylko nagraniami niezrównanej orkiestry, ale też albumami, które Count Basie nagrywał z innymi sławami jazzu, w tym także w duecie z Oscarem Petersonem.

Do niedawna jeszcze Count Basie odbywał ze swoją orkiestrą normalne tournée koncertowe, zupełnie jakby czas dla niego stanął. Parę lat temu rozmawiałam z nim podczas festiwalu jazzowego w Szwecji. Pełen dobroci i tolerancji przewrotnie radził młodym muzykom: *Graj zawsze to, co czujesz, ale musisz czuć to, co grasz...*

Był równie oszczędny w słowach i w muzyce. Pozostawił po sobie wspomnienie wspaniałego artysty, dużo doskonałych nagrań z niezapomnianymi interpretacjami *How Long Blues, Blue and Sentimental, Cherokee, Doggin' Around, Good Morning Blues.* Pozostała legenda. (AK)



● **Najciekawsze płyty wydane w ostatnim okresie:** *Lament* – Ultravox (Chrysalis), *Three Of A Perfect Pair* – King Crimson (EG), *Ten Bloody Marys And Ten How's Your Father* – Elvis Costello (Demon), *The Top* – The Cure (Fiction), *Collected Images* – Altered Images (Epic), *Junk Culture* – OMD (Virgin), *Ocean Rain* – Echo And The Bunnymen (Korova), *Hysteria* – Human League (Virgin), *Camouflage* – Rod Stewart(Warner Bros), *Breaking Hearts* – Elton John (Rocket), *Grace Under Pressure* – Rush (Mercury), *Caught In The Act* – Styx (A&M, 2 LP's).

● **Rick Wright**, były pianista zespołu Pink Floyd oraz **Dave Harris**, były wokalista Fashion tworzą na płycie *Identity* (Harvest) trzon nowej grupy Zee.

● Drugi album zespołu **Kajagoogoo** nosi tytuł *Islands* (EMI). Dużą płytą *Don't Suppose* (EMI) zadebiutował w roli solisty były wokalista tej formacji – **Limahl.**

● Nieznane dotychczas nagrania koncertowe **Janis Joplin** z lipca 1966 roku zebrała na płycie *Cheaper Thrills* brytyjska firma Edsel.

● Inne nowości: *Legend* – Bob Marley And The Wailers (Island), *Victims Of Circumstance* – Barclay James Harvest (Polydor), *At War With Satan* – Venom (Neat), *Touch Sensitive* – Bruce Foxton (Artiste), *Going For Broke* – Eddie Grant (Ice), *Mange Tout* – Blancmange (London), *Man On The Line* – Chris De Burgh (A&M), *Jermaine Jackson* (Arista), *Dirty Fingers* – Gary Moore (Jet), *Invisible Man* – Anthony Phillips (Street Tune), *Seance* – The Church (Carrere), *Points On The Curve* – Wang Chung (Geffen), *Vengeance* – New Model Army (Abstract).

● **Nowości jazzu:** *Domino Theory* – Weather Report (Columbia), *The Albatross* – Wayne Shorter (Affinity), *Liric Suite For Sextet* – Gary Burton i Chick Corea (ECM), *Children Songs* – Chick Corea (ECM), *Facts Of Love* – Michał Urbaniak i Larry Coryell (Love).

WIZYTA STARSZEGO PANA

Sześćdziesięcioośmioletni Yehudi Menuhin uznawany jest powszechnie za jednego z najwybitniejszych skrzypków naszych czasów. Jego nazwisko wymienia się dziś obok takich autorytetów dwudziestowiecznej wiolinistyki, jak Jascha Heifetz, Izaak Stern, czy nieżyjący już Dawid Ojstrach i Leonid Kogan. Urodzony w Nowym Jorku, niezwykle wcześnie przejawiał nieprzeciętne uzdolnienia i zainteresowania muzyczne. Miał cztery lata, kiedy rozpoczął systematyczną naukę gry na skrzypcach, rok później został uczniem cenionego skrzypka i dyrygenta Louisa Persingera w San Francisco. Jako dziesięcioletni chłopiec wyjechał na kilkanaście miesięcy do Europy dla pogłębienia studiów pod kierunkiem Adolfa Buscha i znanego muzyka rumuńskiego George Enescu.

W roku 1927 zadebiutował przed amerykańską publicznością wykonując *Koncert skrzypcowy* Beethovena. Od tego momentu rozpoczyna się nieprzerwane pasmo sukcesów – niezliczone recitale i koncerty, na których młodemu artyście towarzyszą najlepsze orkiestry, prowadzone przez słynnych mistrzów batuty: Fritza Busha, Bruno Waltera i wielu innych. W wieku dwudziestu lat zmęczony intensywną działalnością koncertową przerwał występy, by po upływie dwóch lat powrócić triumfalnie na estrady świata. Piękny dźwięk, nieskazitelna technika, dojrzałość interpretacji, wreszcie wszechstronny repertuar zjednywały mu najwyższe uznanie. Kompozytor węgierski Béla Bartók, zachwycony wykonaniem swego *Koncertu skrzypcowego* przez Menuhina, skomponował specjalnie dla niego *Sonatę* na skrzypce solo. Pięćset koncertów dla żołnierzy alianckich w czasie II wojny światowej, udział w historycznym koncercie w gmachu Opery Paryskiej, pierwszym po okupacji niemieckiej, tournée po Indiach na zaproszenie prezydenta Nehru (całkowity dochód w wysokości 75 tysięcy dolarów skrzypek przekazał na Fundusz Walki z Głodem) – oto tylko wybrane przykłady występów Menuhina. A przecież obok poważnej działalności wirtuozowskiej, udokumentowanej wieloma płytami, znajdował jeszcze czas na inne formy kontaktu ze słuchaczami. Wziął udział w nagraniu muzyki do filmu *Paganini*, dokonał również w duecie ze Stephane Grappelim nagrań jazzowo-rozrywkowych, cieszących się dużą popularnością. W roku 1953 Menuhin pod wrażeniem katastrof lotniczych, w których zginęli blisko z nim zaprzyjaźnieni skrzypek francuski Jacques Thibaud i fenomenalny młody pianista amerykański William Kappel, postanowił zrezygnować z podróży samolotami. Wsiadł ponownie do samolotu przekonany dopiero niezawodnością urządzeń radarowych, zamieszkał jednak na stałe w Anglii, położonej bardziej centralnie w stosunku do światowych ośrodków muzycznych. W hrabstwie Surrey założył szkołę muzyczną z internatem, przeznaczoną dla dzieci szczególnie uzdolnionych. Później w Gstaad w Szwajcarii ufundował także Międzynarodową Akademię Muzyczną swego imienia. Od pewnego czasu, wzorem innych instrumentalistów i kompozytorów, zajmuje się z powodzeniem dyrygenturą. Przez dziesięć lat sprawował funkcję dyrektora festiwalu w Bath i z zorganizowaną tam orkiestrą festiwalową dokonał licznych nagrań. W Polsce występował już w roku 1957, przyjmowany – jak wszędzie – z niekłamanym entuzjazmem. W ostatnich dniach kwietnia odwiedził nasz kraj ponownie. Tym razem w podwójnej roli skrzypka i dyrygenta poprowadził w Warszawie i Krakowie cztery koncerty Polskiej Orkiestry Kameralnej.

Z Polską Orkiestrą Kameralną Yehudi Menuhin zetknął się po raz pierwszy w lipcu ubiegłego roku. Zespół Jerzego Maksymiuka zaproszony został do udziału w letnim festiwalu w Gstaad. Solistą koncertu był sławny skrzypek, wykonujący z towarzyszeniem orkiestry utwory Bacha i Mozarta. Ten sam program powtórzony został nieco później na prywatnym koncercie dla papieża w Castel Gandolfo i wówczas zaczęto zastanawiać się nad możliwością przyjazdu artysty do Polski. Udało się te plany zrealizować dzięki sprawnym działaniom impresaryjnym i pomocy licznych sponsorów (od Polskich Linii Lotniczych LOT i hotelu „Victoria", do firm kosmetycznych Heleny Rubinstein i Niny Ricci). Menuhin przybył do Warszawy i Krakowa, dyrygował orkiestrą i wystąpił obok swego ucznia, dziewiętnastoletniego Chińczyka Lelanda Chena, jako solista w *Koncercie na dwoje skrzypiec* Bacha. Spotkał się z ministrem kultury i sztuki prof. Kazimierzem Żygulskim i odwiedził Krzysztofa Pendereckiego. W dodatku zdążył jeszcze poprowadzić parugodzinny kurs mistrzowski dla młodych skrzypków. Odbyło się to w sposób dosyć spektakularny, z udziałem publiczności. Dziewięciu uczestnikom otrzymało na zakończenie specjalne dyplomy z podpisem znakomitego nauczyciela, a najmłodszy z nich, jedenastoletni Krzysztof Baranowski z Poznania, zaproszony został na dalszą naukę do szkoły w Surrey. Również koncertów Menuhina nie można traktować wyłącznie w kategoriach wydarzenia artystycznego, miały one bowiem poważne znaczenie dydaktyczne. Mówi o tym drugi dyrygent POK, dyrektor Franciszek Wybrańczyk:

Dotychczasowe kontakty orkiestry z Menuhinem były kontaktami z wybitnym solistą. Zespół prowadzony przez Jerzego Maksymiuka towarzyszył mu na kilku koncertach i przy nagraniu dwu płyt z koncertami skrzypcowymi Vivaldiego i innych mistrzów włoskiego baroku. Ostatnie spotkanie okazało się szczególnie interesujące, ponieważ po raz pierwszy stanął przed naszą orkiestrą jako dyrygent; przeżycie tym większe, że dyrygentów gościnnych w ogóle dotąd mieliśmy niewielu. Podstawę zespołu stanowią muzycy grający na instrumentach smyczkowych – Menuhin jako znakomity skrzypek, podczas prób wniósł szczególnie wiele w dziedzinie prowadzenia smyczka, wydobycia dźwięku, w ogólnym podejściu do zagadnienia gry na instrumencie. Zafascynował wszystkich swoistym rodzajem interpretacji, zwłaszcza bardzo osobistym spojrzeniem na „Divertimento" Bartóka. Nie jest więc to tylko korzyść z udanego występu, ale i korzyść poznawcza, jaką daje współpraca z artystą najwyższej miary.

Wizyty światowych sław muzycznych zdarzają się u nas ostatnio raczej rzadko. I ten fakt zapewne sprawił, że przyjazdowi Yehudi Menuhina towarzyszyła niepotrzebnie atmosfera niezwykłości i sensacji. Znów pojawiły się zastępy okazjonalnych melomanów, bywających w salach filharmonicznych raz na parę lat. Może to jednak w końcu dobrze, że są wydarzenia, które w kierunku muzyki poważnej zwracają tak powszechną uwagę.

JANUSZ MECHANISZ



MM

Dawniej „JAZZ", rok zał. 1956

NR 4(314) ● LIPIEC–SIERPIEŃ 1984 ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72, Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. ISSN 0239-6904. Zam. 883. M-51.



***I Ching*. Savitor SVT 008-009**

Jak wynika z dołączonego do albumu komentarza – *I Ching* to w tym przypadku kryptonim sesji nagraniowej, która trwała z przerwami blisko rok (grudzień 1982 – październik 1983). Wzięło w niej udział kilkunastu wykonawców, w przytłaczającej większości dobrze znanych z naszej rockowej sceny. Inicjatorem całego przedsięwzięcia – jak można się domyślić – był Zbigniew Hołdys, a wymiernym rezultatem obok tego dwupłytowego albumu – powstanie nowej grupy Morawski, Waglewski, Nowicki i Hołdys.

Większość materiału utrwalonego na dwóch płytach stanowią kompozycje Hołdysa z tekstami Bogdana Olewicza. Ponadto znalazły się tu dwie kompozycje Wojciecha Waglewskiego i dwa utwory spółki autorskiej Martyna Jakubowicz – Andrzej Nowak – Andrzej Jakubowicz. Mimo imponującej liczby wykonawców firmujących *I Ching*, skład instrumentalny w poszczególnych utworach albumu rzadko kiedy odbiega od rockowego stereotypu: jedna lub dwie gitary, gitara basowa, perkusja. A końcowy rezultat rozczarowuje.

Tytułowy utwór albumu, powstały *według pomysłu Hołdysa*, jest rodzajem rockowego jam session, którego muzyczną bazę stanowi prosty, trzydźwiękowy riff oparty na skali bluesowej. Przypomina to trochę metodę stosowaną już wcześniej przez tego muzyka – na przykład w kompozycji *Pepe wróć*, polegającej na wzbogacaniu stale brzmiącej kwinty czystej, co w rezultacie dało ekspresyjny rock o bluesowym zabarwieniu. Niestety, w przypadku albumu *I Ching* niewiele wynika z biegłości Hołdysa w posługiwaniu się najprostszymi odmianami rockowych kompozycji. Z muzycznego punktu widzenia jego utwory z tego zbioru (w których występuje w roli gitarzysty i wokalisty) stanowią niezbyt ciekawą, wątpliwie udziwnioną kontynuację działalności pod szyldem Perfectu.

Nadal można stwierdzić, że potrafi skorzystać z hard-rockowej ekspresji *(Człowiek malii)*, że próbuje tworzyć analogie do nowych konwencji z ostatnich lat (jakby punk-rockowy, będący ekspozycją motorycznego rytmu *Nie będzie nas*), że podoba mu się brzmienie i styl grupy Police (wskazuje na to szczególnie *Super ego*) i że równocześnie pozostaje pod wrażeniem rocka z końca lat sześćdziesiątych (orientalizujący fragment utworu *Różne rozmowy z życiem*, utrzymana w klimacie beatlesowskim wstawka o rozlewnej melodyce, wprowadzona do *Nie będzie nas*).

Ogólnie biorąc kompozycje Hołdysa mają wątłe, monotonne melodie, a stosowana z konsekwencją godną lepszej sprawy ekspozycja riffów gitarowych – przede wszystkim jako łączników partii śpiewanych – potęguje to wrażenie.

Większość utworów ma recytatywny charakter i może to właśnie stanowi klucz do zrozumienia intencji ich autora. Może chodziło mu tylko o wytworzenie nastroju odpowiadającego treści tekstów. Tematami tekstów Olewicza są m.in. rozterki człowieka osaczonego przez mass-media, gorzkie refleksje rockowego artysty na własny temat, obraz rocka w oczach rodzimej kołtunerii. Czyli coś, co charakteryzowało repertuar Perfectu około dwóch lat temu.

Jeśli idzie o kompozycje Waglewskiego – *Milo* jest ukłonem w stronę mody na reggae i raczej tylko tekst w nie istniejącym języku decyduje o oryginalności tego utworu, a *Ja płonę* jest piosenką o spokojnej melodii, ciekawie kontrastującej z żywym tłem perkusyjnym. Utwory śpiewane przez Martynę Jakubowicz – *Słuchaj, man* i *Kołyskanka misiaków* – zupełnie nie pasują do reszty albumu; można je określić jako nostalgiczną (i irytująco banalną) podróż w krainę kalifornijskiego rocka przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. (wk)



***Rezerwat*, Rezerwat. Savitor SVT 006.**

Na jesieni 1982 roku na łódzkim „Rockowisku" pojawił się reprezentujący gospodarzy zespół Rezerwat. To miało być Nowe Wielkie Odkrycie, taką przynajmniej aurę starała się wokół owego debiutu wytworzyć „trójka", co najmniej raz dziennie puszczając piosenkę *Obserwator*. I niewykluczone, że spełniłyby się pobożne życzenie spragnionych kolejnej sensacji dziennikarzy i zwykłych entuzjastów rocka, gdyby Rezerwat nie startował w barwach aż nadto kojarzących się z Republiką, a jego wokalista raczył popracować nad własnym stylem interpretacji zamiast podszywać się pod Grzegorza Ciechowskiego.

W przeciwieństwie do Republiki, łódzki zespół nie miał jednak ani konkretnej osobowości scenicznej, ani tożsamości stylistycznej. Jego koncerty, choćby ten poprzedzający występ Classix Nouveaux na „Torwarze", nie odznaczały się niczym szczególnym, po prostu były nudne. I odszedłby zapewne Rezerwat cichutko w zapomnienie – znajdował się zresztą na najlepszej ku temu drodze – gdyby nie płyta Savitoru i to na dodatek płyta długogrająca, w przypadku kiedy w zupełności wystarczyłby jeden pamiątkowy singel.

Osiem utworów tworzących ten album obnaża bezlitośnie wszystkie niedostatki zespołu: brak inwencji i irytujące (bowiem formalnie nieuzasadnione) nadużywanie zmian tempa i motywów melodycznych, co dyskwalifikuje każdą kompozycję jako przebój, a także – nonszalancja w warstwie aranżacyjnej, której konsekwencją jest bezstylowość – wystarczy tylko porównać *Ochronę zdrowia psychicznego* i *Paryż, miasto wymarzone, Trędowatą marionetkę* i *Histerię*. Mieszają się tutaj różne epoki, konwencje i gatunki – rockową ekspresję zastąpiły zaś rozmaite „świetne pomysły". Kropkę nad „i" stawiają nieporadne, nic nie znaczące teksty. Przykładów można dostarczyć bez liku, aby jednak nie ciągnąć tej recenzji w nieskończoność, ograniczę się do dwóch, pierwszych z brzegu fragmentów: *Ach co za gest /Dadzą mi dzisiaj jeść/ Dadzą mi popracować też (Cieć)* oraz *To moja rola /Już macie idola/ Fascynacja każdym ruchem /Pełna kontrola/ Histeria)*. Okazuje się, że od histerii do megalomanii jest tylko jeden krok. (jr)



***Ogród króla świtu*. Marek Biliński. Wifon LP 053.**

Elektroniczna muzyka rozrywkowa ma swoich przeciwników, ale też dużo większe grono bezkrytycznych entuzjastów. Płyta autorska Marka Bilińskiego, od początku do końca zrealizowana przez samego kompozytora przy pomocy instrumentów elektronicznych, sporów o wartość tego rodzaju twórczości nie rozstrzygnie. Cykl utworów o wspólnym, baśniowym programie – charakterystyczne tytuły: *Taniec w zaczarowanym gaju, Śpiew rajskich ptaków, Król świtu, Błękitne nimfy* – tworzy całość niezbyt interesującą pod względem muzycznym, w znacznym stopniu utkaną z banalnych fraz, obiegowych rozwiązań melodycznych, trochę bezładną formalnie i stylistycznie. Poza fragmentami o czysto ilustracyjnym charakterze, poza momentami spiętrzenia efektów perkusyjnych jest to zresztą muzyka dość tradycyjnie zrytmizowana. W nieznacznym stopniu przyjmuje ona do wiadomości charakter i właściwości dźwięku uzyskanego drogą syntezy elektronicznej. Biliński próbuje co prawda epatować barwę dźwięków płynących z polymooga czy minimooga, gdyby jednak wziąć pod uwagę skalę sonorystycznych możliwości muzyki elektronicznej, kolorystyka zebranych na płycie utworów wydać się musi mało atrakcyjna, przy kolejnym przesłuchaniu nagrania nużą wręcz swą monotonią; rozumiem, że pewne ograniczenia narzucało instrumentarium, jakie kompozytor miał do swej dyspozycji. Mimo programowego charakteru całości, nagromadzenie efektów jednoznacznie ilustracyjnych nie zawsze znajduje w utworach Marka Bilińskiego uzasadnienie, a dworcowy gwar w kompozycji opatrzonej tytułem *Śpiew rajskich ptaków* wywołuje wręcz humorystyczne skojarzenia. Mimo huku pociągów wpadających na niezidentyfikowany dworzec, nie można baśniowej enklawie Marka Bilińskiego odmówić wszakże odrobiny urokliwego wdzięku; w moim prywatnym odczuciu ma ona w sobie nawet coś z przytulności makatkowego pejzażu z łabędziem i nimfą... Można tę muzykę lubić, na pewno nie można jej nazwać nowoczesną. (ww)



***Strofki na gitarę*. Seweryn Krajewski. Muza SX 2115.**
***Uciekaj moje serce*. Seweryn Krajewski. Wifon LP 062.**

W czasach największej popularności Czerwonych Gitar piosenki, które komponował dla zespołu Seweryn Krajewski, wyróżniały się odmiennym charakterem. Sympatyczne, przeważnie nieco melancholijne melodie długo pozostawały w pamięci słuchaczy, choć właściwie nigdy nie poddawały się próbom wykonania bardziej ostrego, dynamicznego, zgodnego z wymaganiami obowiązującej rockowej mody. Prowadząc od kilku lat samodzielną działalność estradową, Krajewski pozostał wierny swojemu dawnemu stylowi. Dowodzi tego nowa płyta Polskich Nagrań z piosenkami do tekstów Agnieszki Osieckiej. Urozmaicona, głęboko tkwiąca w tradycji melodyka, trafny, chociaż również tradycyjny, unikający nowoczesnych, ostrych brzmień akompaniament fortepianu lub gitary, przywodzą nieodparcie na myśl piękne wzory historyczne, jak *Śpiewniki domowe* Moniuszki czy *Śpiewnik dla dzieci* Noskowskiego. Z pewnością muzyka taka, prosta i bezkonfliktowa, znajduje ciągle bardzo wielu zwolenników.

Płyta Wifonu przedstawia drugi nurt twórczości Seweryna Krajewskiego – ilustrację muzyczną do cieszącego się dużym powodzeniem serialu telewizyjnego *Jan Serce*. Nie ulega wątpliwości, że kompozycja ta, zwłaszcza świetna, chwytliwa melodia wstępna, doskonale wprowadzająca w nastrój sentymentalnej opowieści, przyczyniła się w niemałym stopniu do ostatecznego sukcesu filmu. Nagranie płytowe przynosi bez zmian zapis z filmowej ścieżki dźwiękowej. Stąd obok dłuższych utworów, stanowiących zamkniętą, dopracowaną pod względem formalnym całość, znalazły się krótkie fragmenty, jakby szkice lub pomysły, którym zabrakło dalszego rozwinięcia. Wszystko to razić może pewną monotonią i jednorodnością środków wyrazu, brzmi – mówiąc wprost – dosyć płaczliwie, ale zgodne jest przecież z melodramatyczną treścią serialu. (jm)



***Śpiewające obrazy*. Marek Grechuta. Pronit SX 2132.**

Pierwszą, tytułową stronę płyty wypełnia osiem piosenek zainspirowanych twórczością kilku znakomitych malarzy przełomu XIX i XX wieku. Przedstawił zatem Marek Grechuta rodzaj nowych „obrazków z wystawy". Nie podjął jednak próby stworzenia dosłownej ilustracji, zdając sobie sprawę, że przy takim założeniu dziełom plastycznym impresjonistów mogłaby odpowiadać jedynie impresjonistyczna muzyka, a obrazowi Wyspiańskiego – utwór korzystający ze środków wyrazu charakterystycznych dla kompozytorów Młodej Polski. Piosenki te są raczej dosyć luźnymi, poetyckimi impresjami, niekiedy bardzo udanymi, jak np. w przypadku *Tancerki z bukietem*, spopularyzowanej przez Dorotę Pomykałę już podczas wrocławskiego Przeglądu Piosenki Aktorskiej w roku 1981. Ładnie brzmiące, zgrabne aranżacje (zespół kameralny z dyskretnie towarzyszącą perkusją) i interesująca, nie pozbawiona teatralnego wyrazu interpretacja, podnoszą wartość spokojnej, nastrojowej suity.

Płytę uzupełniają fragmenty muzyki do szekspirowskiego *Otella* (spektakl wystawiony był w Zamościu) oraz utwory do tekstów Józefa Czechowicza, równie atrakcyjne i przyjemne w słuchaniu. Pozbawiony, ambitny repertuar zwolennikom Marka Grechuty z pewnością nie sprawi zawodu, a przeciwnikom, których dawniej irytowała pewna pretensjonalność lub maniera udowodni, że jego obecna twórczość stała się bardziej dojrzała i przemyślana. (jm)

PŁYTY

JAZZ JUNIORS '84

RZEMIEŚLNICY CZY WIRTUOZI?

Jazz Juniors obrasta w piórka. Od kilku lat krakowski konkurs młodych jazzmenów jest prawdziwą wylęgarnią talentów, że wymienię choćby Heavy Metal Sextet czy New Presentation. Do niedawna jeszcze lokalna impreza, dzisiaj przerodziła się w jedno z ważniejszych wydarzeń w kalendarium spotkań jazzowych. I dobrze, bowiem coraz rzadziej mamy okazję usłyszeć młodych muzyków, których ciągle niechętnie widzą kluby studenckie, warszawskie „Akwarium", nie mówiąc już o „Estradach" czy ZPR-ach. Ale nie miejsce tu na zajmowanie się promocją tudzież tzw. polityką kulturalną. Ważne jest, iż chętnych do grania muzyki synkopowanej jest coraz więcej, o czym świadczy ilość zgłoszeń do Konkursu. Napłynęło ich 64, z czego odrzucono tylko dwa, a i to z rekomendacją na Jazz nad Odrą. Oczywiście w Krakowie tzw. podmiotów wykonawczych zjawiło się znacznie mniej, w sumie osiemnaście, ale jak donieśli mi „życzliwi", działające w kilku miastach komisje weryfikacyjne miały twardy orzech do zgryzienia decydując, kogo zaprosić do finału. W końcu jednak wyboru dokonano i niżej podpisany, a także nieliczna grupka zagorzałych zwolenników oraz jurorzy mieli okazję przekonać się, jak to właściwie jest z młodym polskim jazzem. Słuchaliśmy dość zróżnicowanego repertuaru, w wykonaniu zespołów od dwu- po nastoosobowe (w tym aż trzy big-bandy!) prezentujących na ogół wysoki poziom.



5 kwietnia o godzinie szesnastej miejsca na sali krakowskiego klubu studentów Rotunda zajęło jury w składzie: Alek Korecki, Zbigniew Lewandowski, Marek Stryszowski, Waldemar Szymański (najmłodszy, student, muzyk z Heavy Metal Sextet, który jeszcze dwa lata temu brał udział w konkursie jako jego uczestnik) Antoni Krupa, Jan Poprawa, Janusz Szprot, Jarosław Śmietana i Jan „Ptaszyn" Wróblewski. Był to najsilniej obsadzony rząd, bowiem poza jurorską ladą tłoku raczej nie było, wręcz przeciwnie. Widać studenteria trzyma się za kieszenie i woli szmalczyk wyłożyć na „gwiazdy" nie ryzykując marnowania czasu na słuchanie artystów „nie sprawdzonych". Szkoda, bo czasami warto wiedzieć, kto za kilka lat przejmie pałeczkę. Żeby nie być gołosłownym, przykład pierwszy z brzegu czyli big band Jazz Team z Jaworzna. Jeszcze w poprzednim numerze MM pisałem o nich niezbyt przychylnie (w relacji z Old Jazz Meeting), a tu proszę jaka niespodzianka – warszawską tremę diabli wzięli i młodzi muzycy zagrali z polotem, dynamicznie, jak nie ci sami. Widać repertuar tradycyjny nie za bardzo leży Teamowi. Młodość ma swoje prawa i musi się wyszumieć, więc Coltrane wydaje się bliższy ciału. Najbardziej spięty (i chyba on jedynie) wydawał się lider – Bernard Stener, co chwilę spoglądający na zegarek, żeby nie przekroczyć limitu czasu. Panowie sędziowie byli jednak tolerancyjni i akceptowali nawet 15-minutowe poślizgi.

Kolejny wykonawca, warszawskie Blue Train, raczej nie zachwyciło, za to Forward z Gniezna wypadł całkiem nieźle. Muzycy sięgnęli do kompozycji Monka i Jimmy Smitha, prezentując ciekawe interpretacje. Na marginesie dodam, że w Gnieźnie powstaje prężny ośrodek jazzowy i jeśli tylko nas zaproszą, chętnie odwiedzimy to urocze miasto. Potem słuchaliśmy Acceptation z Krakowa i Jazz Sextet (uwaga! – miejsce stałego pobytu: Brzozów k. Krosna). Krakowiacy wywołali pewne ożywienie wśród jurorów, co skończyło się przyznaniem im drugiego miejsca – oczywiście po wszystkim. Pierwsza część finału zakończyła się małą czarną i mrożonym bigosem w miejscowym bezalkoholowym bufecie. Służba porządkowa wietrzyła salę nie bardzo wiem po kim, aby o godzinie dwudziestej pierwszej wpuścić napierający tłum na galowy koncert Jazz Top '83.

Tradycją Jazz Juniors jest organizowanie poza częścią konkursową koncertów, na które zapraszani są najwybitniejsi polscy muzycy, oczywiście jeśli są akurat tacy w kraju. Na szczęście nie wszystkich wygnało jeszcze na promy i do birsztub (podobno już tylko dwóch instrumentalistów o bardzo renomowanych nazwiskach nie występowało we wspomniach przybytkach).



Rotunda, piątek. Zaczęły się zapasy: tria Mizgalskiego, Mitu Lidera, Duetu Pack + Błachut, No Protecion i Celebration. Większość technicznie nienaganna. Najlepszy okazał się Mizgalski z kolegami – ale oczywiście po wszystkim. Że opinie jurorów były zgodne wierzę, bo podczas występu jednego z wymienionych jury ledwo, ledwo zachowało quorum. I znowu przerwa, wietrzenie i wieczorna impreza tym razem dedykowana pamięci naszego znakomitego muzyka, nieżyjącego Zbyszka Seiferta. Całość przygotował Henryk Gembalski, zapraszając głównie młodych, ale już znanych muzyków oraz Tomasza Stańkę. Przyznam, że *Seifert Memory* nieco mnie rozczarował. Jedynie Stańki dało się słuchać. Reszta pozostawiła pewien niedosyt, a szczególnie sformowana na tę okazję orkiestra Trzy Kwadranse Jazzu, w której wystąpiło aż czterech skrzypków (miało być sześciu!). Lider TKJ nie bardzo potrafił zapanować nad żywiołowością poszczególnych instrumentalistów, brakowało spójności i klarownej koncepcji. Szkoda, bo sam pomysł niewątpliwie ciekawy. Nie wiem, być może zabrakło czasu... Ale kiedy przypomnę sobie ubiegłoroczny występ big bandu pod wodzą Jarka Śmietany, również uformowanego doraźnie – nasuwa mi się refleksja, iż jak w każdej innej dziedzinie, tak i w jazzie procentują przede wszystkim lata pracy. W Trzech Kwadransach optymizmem napawała jedynie obecność Jana Błędowskiego, na którego wspaniałej grze wcale nie zaważyła rockowa przeszłość.



Trzeci dzień Jazz Juniors miał dostarczyć chyba najmilszych wrażeń. Tym razem wystąpiło nie sześć, a siedem zespołów, wśród których znalazł się laureat pierwszego miejsca – Still Another Sextet (po raz trzeci triumf studentów Akademii Muzycznej w Katowicach), Jazz Session z Białegostoku (III miejsce) i zdobywcy nagrody specjalnej – duet gitar klasycznych z Wrocławia. Wszyscy technicznie bardzo sprawni, lecz niestety, muszę to w końcu napisać – żaden z zespołów biorących udział w konkursie nie wykazał choćby odrobiny oryginalności. Słuchałem dobrych rzemieślników i to wszystko. Być może trudno wymagać od debiutantów jakichś szczególnych cech, ale niechby było choć odrobinę własnych pomysłów, choćby ślad muzycznych poszukiwań. Na przykład Celebration – technicznie więcej niż poprawny, ale żywcem kopiujący styl Extra Ballu.

Za to wieczorem – uczta duchowa, koncert *Stare i Nowe* z udziałem Amalgamatu, Basspace, Chwili Nieuwagi, Staupi Band i big bandu Rotunda.

Tu słów kilka o Basspace, zespół kierowany przez kontrabasistę Witolda E. Szczurka, z którym stale współpracują gitarzysta Ryszard Styła, wokalista Jorgos Skolias, perkusista Jerzy Węglewski i gościnnie na harfie Katarzyna Katlewicz. Witold Szczurek ma za sobą współpracę z wieloma znakomitościami, m.in. grał razem ze Zbigniewem Namysłowskim, Januszem Muniakiem, Janem „Ptaszynem" Wróblewskim i Tomaszem Stańko.

Pomysł stworzenia własnej grupy dojrzewał od dawna – mówi Witold Szczurek. *Słyszałem swoją muzykę i w końcu przyszedł czas, aby ją zrealizować. Tworząc, korzystam z osiągnięć różnych gatunków, wplatam popowe refreny, korzystam z bluesowej harmonii. Wychodzę z założenia, że „nowe" tworzy się na styku różnych kultur, a ludzie potrzebują dzisiaj nowych skojarzeń stylistycznych. Właśnie dlatego zaprosiłem do Basspace Jorgosa, człowieka niezwykle wrażliwego, znakomitego wokalistę, który do swego śpiewu wprowadza także elementy fokloru bałkańskiego, tak bardzo pełne żaru...*

Występ Basspace był, moim zdaniem, największym wydarzeniem Jazz Juniors.

Druga formacja, o której już niedługo będzie głośno, to Staupi Band czyli Marek Stryszowski, Grażyna Auguścik i Jan Pilch. Krótki występ tego tria pokazał, jak bogate są ich możliwości wokalne.



Na zakończenie mała dygresja. O godzinie czwartej nad ranem, wspólnie z Heavy Metal Sextet (tuż po jam session z ich udziałem) pojechałem do Bielska-Białej, gdzie zespół miał wystąpić w klubie jazzowym Piątawka, istniejącym od paru lat przy osiedlowym klubie Strzecha. Na miejsce przyjechaliśmy o godzinie wpół do szóstej. Rano!!! Ludzie czekali. Koncert zakończył się po ósmej. Wnioski, drogi Czytelniku, wyciągnij sam.

KRZYSZTOF HIPSZ
Fot. Autora



Grupę Nazareth uważa się od lat kilkunastu za jedną z ciekawszych formacji hard-rockowych na świecie, chociaż nigdy nie cieszyła się ona uznaniem takim, jak Led Zeppelin, Deep Purple czy Black Sabbath, a w końcu minionej dekady, kiedy pojawiły się zespoły pokroju Saxon i Iron Maiden, gwiazda jej zbladła jeszcze bardziej. Majowe występy zespołu w Polsce udowodniły jednak, że Nazareth ciągle jest w znakomitej formie, nic dziwnego, że publiczność pozostała mu przez tyle lat wierna.

Szkocka grupa nie jest dzisiaj, nie była zresztą nigdy, typową formacją hard-rockową. Największą popularność przyniosły jej utwory balladowe i liryczne: dość wyrafinowana kompozycja znanej wokalistki amerykańskiej Joni Mitchell *This Flight Tonight*, sentymentalny przebój Roya Orbisona sprzed lat *Love Hurts*, czy wreszcie odśpiewana w Warszawie przez kilkutysięczną publiczność zgodnym chórem piosenka *Dream On*. Większość spośród tych utworów zespół wykonuje jednak z dużym temperamentem, w sposób bardzo motoryczny. Ma w repertuarze także własne kompozycje oparte na bardzo prostych, brutalnych riffach: wzbogaca je popisowymi, ekspresyjnymi partiami gitarowymi. Swój rodowód podkreśla tytułem płyty: *Close Enough To Rock'n'Roll*.

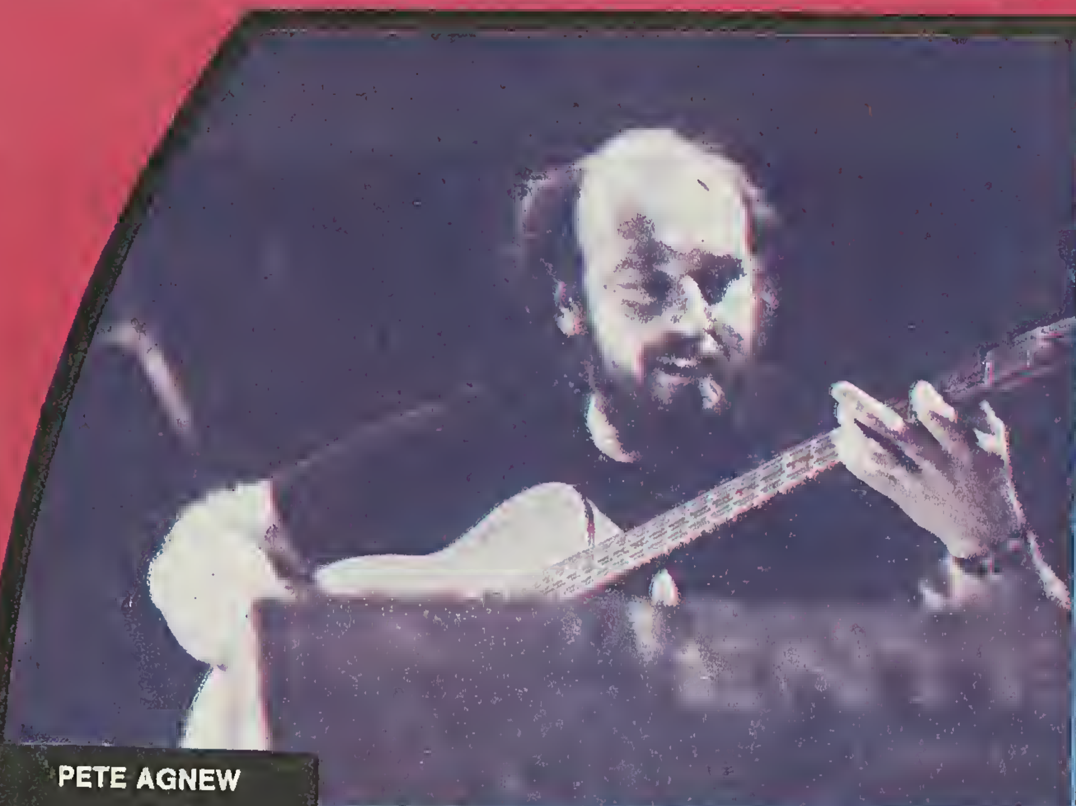
Bardzo bogaty, zróżnicowany program grupa Nazareth przedstawiła w Warszawie; obok hard-rockowego repertuaru płyty *Hair Of The Dog*, najciekawszej w swym dorobku, także wspomniane ballady oraz kilka interesujących utworów o bluesowej harmonii, a nawet wykonaną z akustyczną gitarą, spopularyzowaną przez Erica Claptona kompozycję J. J. Cale'a *Cocaine*. Siłą rzeczy grupa musiała na żywo pominąć wiele efektów kolorystycznych swych ostatnich płyt, nie zrezygnowała z dwugłosowych aranżacji partii wokalnych; jej największym atutem pozostaje wszakże bardzo ekspresyjna w wyrazie, krzykliwa wręcz interpretacja Dana McCafferty który śpiewa głosem bardzo charakterystycznym, zdartym i „zabrudzonym". Dla przypomnienia szkockiego pochodzenia zespołu, wokalista podjął z zabawnym, humorystycznym efektem próbę wzbogacenia jednej spośród grupowych kompozycji brzmieniem... kobzy.

Nazareth nie należy do formacji, których muzyka wymaga spektakularnej oprawy scenicznej, wyszukanej scenografii, parateatralnej inscenizacji. Wystarczy atrakcyjny repertuar i wytrawne rzemiosło. Po prostu.

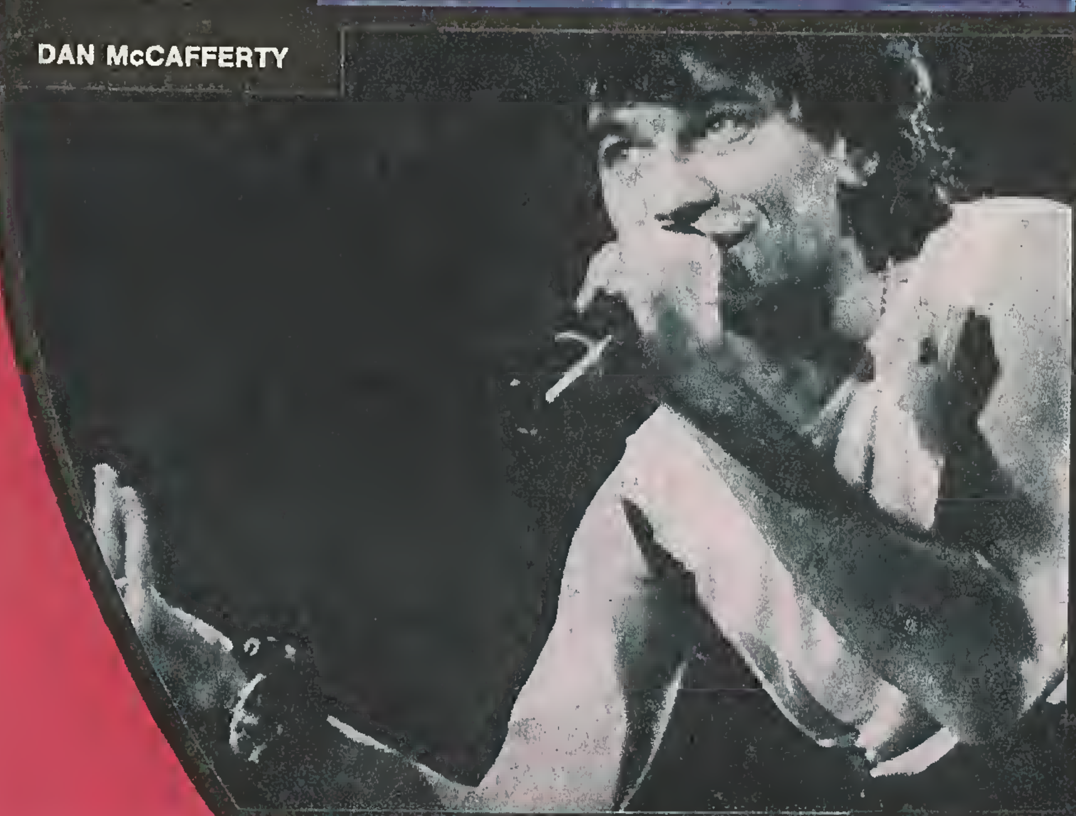
WIESŁAW WEISS

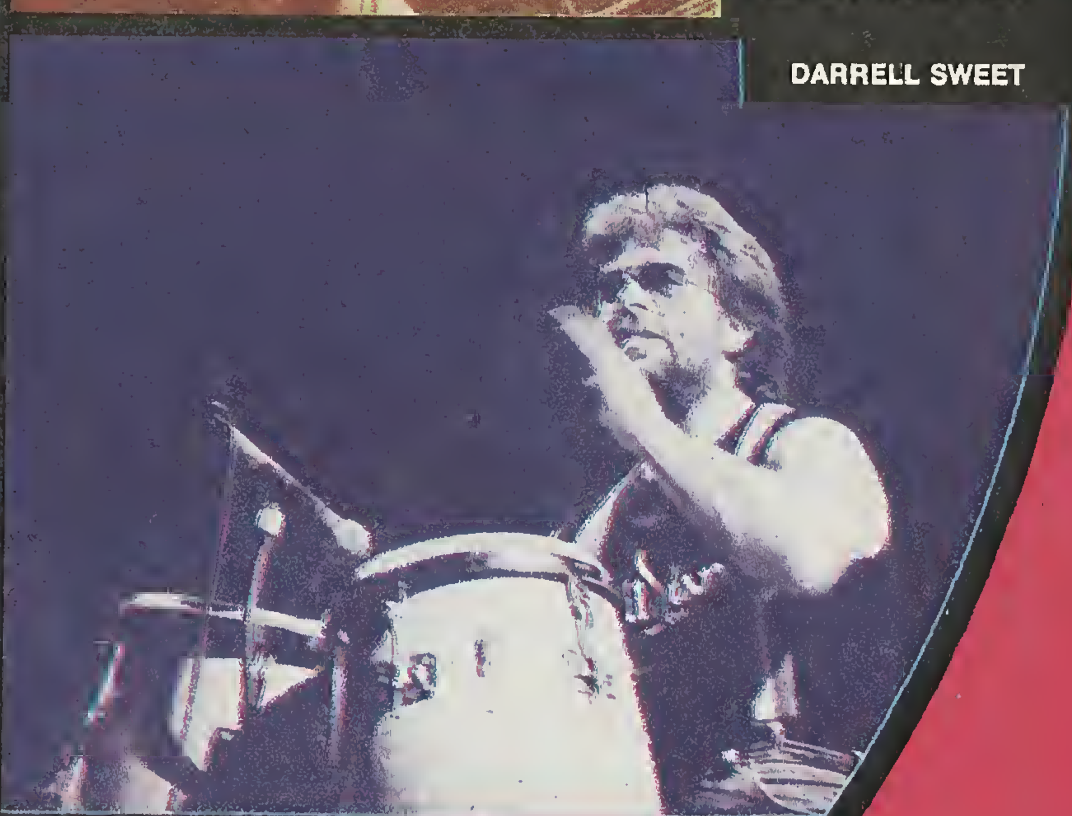
Zdjęcia: MIROSŁAW STĘPNIAK


DAN McCAFFERTY


PETE AGNEW


MANNY CHARLTON


DAN McCAFFERTY


DARRELL SWEET

NAZARETH